Monika Wąsik

Futro z czcigodnej padliny... Volksstück od Nestroya do Fassbindera


WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Futro z czcigodnej padliny...
Volksstück od Nestroya do Fassbindera



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Monika Wąsik

Futro z czcigodnej padliny...
Volksstück od Nestroya do Fassbindera





WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO
ŁÓDŹ 2016

Monika Wąsik – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Dramatu i Teatru, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT
Tomasz Majewski

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciątkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ
Danuta Bąk

SKŁAD I ŁAMANIE
Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06960.15.0.M

Ark. wyd. 23,0; ark. druk. 21,875

ISBN 978-83-8088-315-4
e-ISBN 978-83-8088-316-1
https://doi.org/10.18778/8088-315-4

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

III. NOWA VOLKSSTÜCK. DRAMAT PROWOKACJI DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

WSTĘP

Dla niemieckojęzycznej literatury i teatru Volksstück (dosł. sztuka ludowa) to zdecydowanie więcej niż jedynie forma literacka czy tradycja teatralna – to niemalże pewien sposób myślenia i egzystowania w sieci społecznych relacji. Ten niezwykle elastyczny gatunek, którego trwanie opiera się na szeroko pojętych „transfuzjach" zachodzących między teatrem a społeczeństwem, odzwierciedla złożoną sieć kulturowych powiązań i zależności. Innymi słowy, Volksstück to swego rodzaju fenomen kulturowy, stąd opisywanie jej jedynie z perspektywy *stricte* literaturoznawczej, bez uwzględniania szerszego kontekstu społecznego, politycznego, a nawet ekonomicznego, jest niemożliwe.

Niezachwiana pozycja Volksstück w niemieckojęzycznym teatrze oraz badaniach literaturoznawczych i teatrologicznych jest faktem, choć krytycy zwykli wielokrotnie uśmiercać gatunek, i to jeszcze przed debiutem Johanna Nestroya – króla przedmiejskich teatrów. Wbrew pozorom, problem rozwoju dramatu ludowego, mogący wydawać się współcześnie mocno „nieświeży", jest ciągle niewyczerpanym tematem naukowych dociekań i przedmiotem zainteresowania samego teatru, i to bynajmniej nie tylko scen stygmatyzowanych jako ludowe. Dowodzi tego zarówno obecność dramatów ludowych, także tych zaliczanych do dziewiętnastowiecznej klasyki komedii wiedeńskiej, w repertuarach diametralnie różnych programowo scen, jak również ich stałe miejsce w naukowej dyskusji. Wreszcie, powodów do śledzenia historii Volksstück dostarczają współcześni autorzy (w tym także ci debiutujący w XXI wieku), którzy poszukują w tradycji gatunku pewnej formalnej i kulturowej ramy dla krytycznego namysłu nad bieżącą rzeczywistością. Sięganie po tę tradycję współcześnie niezbicie dowodzi, że można mówić o historycznej zmienności czynników kształtujących ten gatunek i przekonuje do odczytywania go w kontekście aktualnych warunków społeczno-politycznych, co czyni go gatunkiem wciąż żywym.

Historia Volksstück bez wątpienia obfituje w wiele zaskakujących zwrotów akcji, nie wszystkie znajdują swoje odzwierciedlenie w tej książce. Na gruncie polskich badań faktograficzna rekonstrukcja historii austriackiej i niemieckiej Volksstück nie wydaje się w pełni możliwa – istota tego gatunku musi pozostać dla nas poniekąd nieuchwytna, czego zresztą najwyraźniej dowodzą polskie inscenizacje tych tekstów. Niemieckojęzyczne „dramaty ludowe" w polskiej recepcji istnieją poza swoim kontekstem kulturowym, a zatem nie mogą być odczytane zgodnie z intencją tego gatunku. Volksstück nie jest odpowiedni-

kiem polskiego dramatu ludowego – wyrasta z innej tradycji teatralnej i jest reakcją na odmienny zespół doświadczeń kulturowych. Jakiekolwiek przełożenie tej tradycji na polskie realia musi więc wiązać się z naruszeniem jej sensu. Historia recepcji Volksstück na scenach polskich jasno dowodzi zresztą, że uruchamiane w tych tekstach wątki społeczne, polityczne, ekonomiczne czy wreszcie historyczne nie znajdują swojej scenicznej interpretacji. Nie jest to jednak zaskakujące rozpoznanie. Próba odwołania się do tradycji gatunku najprawdopodobniej spotkałaby się ze strony publiczności (nieznającej specyficznych kontekstów, w których te teksty powstały) z brakiem zrozumienia. Polscy twórcy wyraźnie odcinają się zatem od tej tradycji teatralnej – co nierzadko jest raczej wynikiem braku wiedzy o niej niż świadomego gestu. Nawet bowiem w dyskursie literaturoznawczym i teatrologicznym dramaty autorów postrzeganych jako przedstawiciele gatunku rzadko kiedy (albo prawie nigdy) są identyfikowane jako Volksstück. Można zaryzykować stwierdzenie, że pojęcie Volksstück w polskiej recepcji literackiej i teatralnej po prostu nie istnieje. Jakiekolwiek opisywanie polskich inscenizacji tych tekstów wymagałoby zatem uruchomienia zupełnie innego kompleksu badań. Taka próba wiązałaby się także między innymi z koniecznością szczegółowej analizy transferu kulturowego między Polską i krajami niemieckojęzycznymi. Oczywiste jest przecież, że istnienie tej literatury w polskim obiegu wydawniczym i teatralnym nie było jedynie efektem artystycznych wyborów, ale w znacznej mierze konsekwencją historycznych i politycznych uwarunkowań. Uwikłanie tych tekstów w ideologiczne spory, jakkolwiek ciekawe, jest odrębnym problemem badawczym. Między innymi z tych właśnie powodów nie zdaję relacji z polskiej recepcji niemieckojęzycznych „dramatów ludowych", których realizacje na polskich scenach (pozbawione kontekstu kulturowego i przepisane na polskie realia) w najmniejszym nawet stopniu nie odnosiły się do tradycji Volksstück.

Jestem natomiast przekonana, że tym, co z perspektywy polskich badań kulturoznawczych i teatrologicznych warto dziś robić, pisząc o Volksstück, i co mogłoby przynieść wymierną korzyść, jest przedstawienie wybranych aspektów historii i problematyki gatunku z uwzględnieniem oddziałujących i współformujących go czynników zewnętrznych, kreśląc w ten sposób nie tylko pewien portret literacki, ale również portret kulturowy. Niezwykle kuszące i potrzebne wydaje się bowiem rozpatrywanie tego gatunku i formy teatru jako złożonego zbioru kulturowych powiązań. Otóż teatr popularny nie jest jedynie przejawem rozrywki, ale – jak postuluje Moritz Csáky – „miejscem kulturowej pamięci", swego rodzaju archiwum nie tylko historii, tradycji i mentalności, ale kodów, które do dziś ujawniają się w społecznych konfliktach. Volksstück należy więc traktować jako wytwór środowiska społecznego, i w tym sensie gatunek ten jest przejawem ewolucji zbiorowej świadomości. Jestem przekonana, że Volksstück jako gatunek „w ruchu", ulegający historycznym sprzecznościom i kształtujący się wobec nich, ale jednocześnie zachowujący swoją immanentną specyfikę,

należy rozpatrywać nie z perspektywy historycznej ciągłości, lecz w jego punktach zwrotnych – momentach przełomowych, nie tyle z pozycji literaturoznawstwa, co właśnie ulegającego przemianom i wpływom społeczeństwa.

Książka ta jest zatem pewną propozycją analizy takiego zjawiska jak Volksstück, z uwzględnieniem momentów przełomowych dla jej rozwoju i najistotniejszych jej aspektów – w tym też sensie jest próbą wypełnienia pewnej luki w polskich badaniach nad dramatem i teatrem niemieckojęzycznym. W swojej pracy koncentruję się przede wszystkim na dwudziestowiecznej odmianie Volksstück, a dokładniej mówiąc, na realistycznym, zaangażowanym dramacie, będącym narzędziem społecznej krytyki. Jednocześnie przywołuję, znaną w Polsce jedynie w zarysie, historię dziewiętnastowiecznej Volksstück i Volkstheater, stanowiących podłoże dla każdej późniejszej próby nawiązania do konwencji tego gatunku. Przedstawienie tej wczesnej historii kształtowania się teatru ludowego, następnie zaś krystalizującego się w połowie dziewiętnastego wieku gatunku dramatycznego, uważam za niezbędne już z tego względu, że bez historycznego zaplecza trudno choćby uchwycić idee Volksstück.

Niniejsza książka jest zmienioną wersją rozprawy doktorskiej *Austriacka Volksstück – między tradycją a prowokacją. Historia gatunku i jego współczesne kontynuacje*, przygotowanej pod opieką profesor Małgorzaty Leyko i obronionej w roku 2012 na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzone przeze mnie w ostatnich latach badania w Polsce, Austrii i Niemczech były możliwe dzięki stypendiom i grantom przyznanym mi przez Deutscher Akademischer Austauschdienst, Österreichischer Austauschdienst oraz Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego (projekt badawczy KBN Nr 4346/B/H03/2011/40).

Książka ta powstała dzięki wsparciu wielu osób. W szczególności chciałabym podziękować profesor Małgorzacie Leyko za stworzenie mi wspaniałych warunków do prowadzenia badań, inspirujące rozmowy rozbudzające badawczą ciekawość oraz wielką wyrozumiałość dla piszącej te słowa. Swoją wdzięczność pragnę wyrazić także profesor Dobrochnie Ratajczakowej i profesor Joannie Jabłkowskiej – recenzentkom mojej rozprawy doktorskiej – za wiele wnikliwych uwag pozwalających mi spojrzeć na badany problem z nowej perspektywy. Prowadzenie przeze mnie badań za granicą nie byłoby możliwe także bez pomocy profesora Stefana Hulfelda z Uniwersytetu Wiedeńskiego i profesora Andreasa Englharta z Uniwersytetu Ludwiga Maximiliana w Monachium, którzy umożliwili mi kwerendy naukowe w obu wymienionych uczelniach. Profesorowi Tomaszowi Majewskiemu dziękuję za zainspirowanie pismami Karla Krausa – co widać już w samym tytule książki – oraz za „brechtozę", czyli zaraźliwą pasję zaczytywania się tym „konserwatywnym anarchistą" (oby nieuleczalną). Pragnę również serdecznie podziękować Joannie Więckowskiej i Irenie Lewkowicz za wieloletnie i mozolne porządkowanie moich myśli. Dziękuję po stokroć Piotrowi Olkuszowi za zdobycie wielu tekstów dramatycznych, w tym niepublikowanych tłumaczeń, oraz Monice Mikinie za bezcenne wsparcie translatorskie i zwycięskie baraże

z austriackimi dialektami. Lisie Skwirblies, Sarze Tiefenbacher i René Sternbergowi dziękuję za regularne odstępowanie mi swoich kart bibliotecznych, powiększających mój (zawsze za mały) limit wypożyczeń. Każdy humanista pracujący nad własną książką musi zinterpretować taki gest jednoznacznie jako wyraz największego poświęcenia i dowód przyjaźni. Na koniec chciałabym podziękować moim Przyjaciołom i Rodzinie za ich cierpliwość i wsparcie mobilizujące mnie zawsze do dalszej pracy.

I
VOLKSSTÜCK JAKO GATUNEK LITERACKI

1. Volksstück, czyli suma sprzeczności. Wprowadzenie do problematyki gatunku

Nie ma chyba w dziejach genologii drugiego takiego gatunku jak Volksstück – gatunku, który „w swojej stosunkowo krótkiej, sięgającej zaledwie połowy XVIII wieku historii, w pewnych punktach zwrotnych swojego rozwoju aż do chwili obecnej, odradzał się wciąż na nowo i doznawał tak fundamentalnych zmian"[1]. Volksstück, będąca gatunkiem płynnym, heterogenicznym i konstruującym się ciągle na nowo, wymyka się jednoznacznej definicji, na co dowodów może dostarczyć już sama lektura hasła „Volksstück" w niemieckojęzycznych słownikach i leksykonach literackich. Próba chociażby powierzchownej analizy wybranych definicji tego pojęcia przypomina śledztwo, w którym każdy ze świadków podaje nieco inną wersję wydarzeń, nie mając pewności ani co do czasu ich zajścia, ani też domniemanego sprawcy i ofiary, przy czym zgromadzonym materiałem dowodowym można by – przez co najmniej rok – ogrzać wszystkie kamienice w Wiedniu.

Ta nierozwikłana zagadka gatunku zmusza do błądzenia w labiryncie wąskich i ciemnych, a przede wszystkim bardzo krętych uliczek, z których żadna nie prowadzi do celu – sformułowania jednoznacznej definicji gatunku. Już bowiem na poziomie opracowań słownikowych rozpoczyna się burzliwa dyskusja na temat nie tylko linii rozwoju Volksstück, jej przedstawicieli czy cech gatunkowych, ale i samej genezy gatunku, co do którego nie ma nawet pewności, czy aby jeszcze istnieje. Gdy ponadto zagłębimy się w literaturę przedmiotu – a i historia samych badań nad fenomenem Volksstück jest zawiła – okaże się, że poszukiwanie jednej, stałej definicji tego gatunku przypomina szukanie wiatru w polu. Definicja Volksstück pozostaje więc nieuchwytna, bo i sam gatunek jest niestabilny, z biegiem czasu ulegający transformacji, dynamicznie podążający za zmieniającymi się historycznymi realiami, a przez to i wewnętrznie sprzeczny.

---

[1] Gerhard Kluge, *Ist das „neue Volksstück" noch ein Volksstück? Vorüberlegungen zu einer Frage*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1988, Bd. 24: *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, Hrsg. Gard Lambroisse, Gerhard P. Knapp, Amsterdam 1988, s. 317. Jeśli nie zaznaczono inaczej, teksty wszystkich cytatów obcojęzycznych podaję we własnym przekładzie.

Badacze Volksstück rozpatrują ten gatunek w co najmniej trzech aspektach: po pierwsze, traktując go jako formę trywialnej rozrywki dla mas; po drugie, jako odmianę komedii; po trzecie zaś, jako sztukę krytyczną i społecznie zaangażowaną. Niewiele prób opisu Volksstück, podejmowanych pod kątem któregokolwiek z wyżej wymienionych aspektów, uniknęło przymiarek do formułowania definicji gatunku, mimo przekonania wielu badaczy o „prawie kompletnej nieprzydatności [tychże definicji – M.W.] dla praktycznego określenia gatunku”[2]. Nic więc dziwnego, że coraz częściej rozprawy autorów, którym przyszło zmierzyć się ze zdradliwym urokiem Volksstück, rozpoczynają się od słów: „Wydaje się, że nie ma nadziei na zadowalające zdefiniowanie pojęcia”[3], a kończą zdecydowanym stwierdzeniem: „Kierunki rozwoju, koncepcje i stanowiska czynią niemożliwym opisanie i zdefiniowanie tego, co rozumie się pod pojęciem gatunku literackiego, jakim jest Volksstück”[4].

Co można zatem z całą pewnością powiedzieć o tym tak fundamentalnym dla niemieckiej, a zwłaszcza austriackiej historii literatury i teatru gatunku? Zapewne to, że Volksstück to literacka hybryda, gatunek „zmącony”, niepodlegający żadnym nadrzędnym wyznacznikom formalnym; co więcej, gatunek sam dyskutujący ze swoją tradycją, podważający, a nawet obalający ją w akcie wręcz rewolucyjnego literackiego zrywu. Zdecydowanie jest to gatunek wysoce demokratyczny, wyrastający z poczucia chaosu i konieczności nadania ram określonym zjawiskom społecznym, a przy tym biorący swój początek z nieskrępowanej niczym wolności twórczej, niepodporządkowanej żadnym wymogom gatunkowej typologii i formalnym obostrzeniom. Gatunek ten, nieujęty w ostrych granicach określonej formy, wydaje się raczej swobodną wariacją autorskich intencji, splotem literackich tradycji i estetycznych wpływów, a w końcu także spontanicznym komentarzem do rzeczywistości. Volksstück podlega bowiem historycznej dynamice w takim stopniu, że nie sposób badać jej fenomenu jedynie przez pryzmat tekstu, nie uwzględniając przy tym kontekstu – historycznego, społecznego i politycznego. Mówiąc jeszcze inaczej, jest to gatunek „ekstremalnie elastyczny [...], którego treść w dużej mierze zależy od specyficznego historyczno-kulturowego kontekstu historyka literatury, używającego tego terminu”[5].

Historia Volksstück – o której trudno mówić, nie stosując metaforyzacji – przypomina swobodnie płynący Dunaj, o brzegach nieregularnych i niedającym

---

[2] Monika Bärnthaler, *Der gegenwärtige Forschungsstand zum österreichischen Volksstück seit Anzengruber*, Graz 1976, s. 21 [maszynopis dysertacji].

[3] Klaus Lazarovicz, Christopher Balme, *Texte zur Theorie des Theaters,* Stuttgart 1991, s. 571.

[4] Jürgen Hein, *Das Volksstück. Entwicklungen und Tendenzen,* [w:] *Theater und Gesellschaft*, Hrsg. Jürgen Hein, Düsseldorf 1973, s. 21.

[5] Lydia Katharina Kegler, *A case of mistaken identity. Defining the „Volksstück" in its historical context since the 18th century,* „Modern Austrian Literature” 1993, Vol. 26, nr 3–4, s. 2.

się przewidzieć prądzie. Prądem Volksstück, jej *perpetuum mobile*, jest wpisana w nią potrzeba ciągłego konfrontowania widza ze zmieniającą się rzeczywistością, jego własnym otoczeniem, sprawami aktualnymi i dotyczącymi jego samego w stopniu najwyższym. Volksstück stanowi bowiem swego rodzaju zwierciadło, które odbija (nie zawsze obiektywnie) obraz stosunków społecznych w określonym momencie historycznym – albo je idealizując, przedstawiając nie tyle samo społeczeństwo, co raczej jego tęsknoty, albo nie szczędząc mu ostrej krytyki, będącej wynikiem bezlitosnej niekiedy analizy polityczno-społecznych uwarunkowań. Jest to zatem gatunek literacki, który niczym sejsmograf rejestruje społeczne napięcia i od początku swojego istnienia funkcjonuje na linii konfliktów pomiędzy różnymi grupami społecznymi, ale także „między estetyką i społeczną rzeczywistością, między praktyką literacką a praktyką teatralną [...], między rozrywką a krytyką”[6].

Stąd też wynika zapewne nieprzerwany bieg historii Volksstück od świata czarodziejskiej dramy Ferdinanda Raimunda, prześmiewczej ironii Johanna Nestroya czy dydaktycznych sztuk Ludwiga Anzengrubera, poprzez pierwszą odnowę gatunku podjętą przez Ödöna von Horvátha na początku XX wieku, wprzężenie Volksstück w nurt literatury ojczyźnianej, a w końcu także i jawnie nacjonalistycznej, aż po drugą odnowę gatunku w latach sześćdziesiątych i współczesne próby jego kontynuowania. Krótko mówiąc, Volksstück od czasów twórczości pierwszych swoich autorów jako gatunek literacki nieustannie znajduje się w fazie „chirurgicznego liftingu”, a jedyne, co pozostaje w nim wciąż niezmienione, to jego nazwa.

1.1. *Vox populi, vox Dei*. W poszukiwaniu ludu – w poszukiwaniu Volksstück

Gdyby pokusić się o przełożenie terminu „Volksstück” na język polski, okaże się, że wyjaśnianie pojęcia znacznie się komplikuje. Joanna Firaza[7] – autorka pierwszej, i jedynej jak do tej pory, słownikowej definicji gatunku w języku polskim, tłumaczy Volksstück jako „sztukę ludową”. To poprawne pod względem leksykalnym, dosłowne tłumaczenie pojęcia (*das Volk* – lud i *das Stück* – sztuka) wydaje się jednak mijać z prawdziwym znaczeniem tego terminu. Z pewnością tłumaczenie Volksstück jako „sztuki ludowej” uruchamia u polskiego odbiorcy konotacje mające niewiele wspólnego z tym, co rozumiane jest jako Volksstück w kręgu literatury austriackiej i niemieckiej, skąd wywodzi się gatunek. Tradycyjnie polskie

---

[6] Jürgen Hein, *Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, [w:] *Handbuch des deutschen Dramas*, Hrsg. Walter Hinck, Düsseldorf 1980, s. 491.

[7] Por. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, vol. XLV, nr 1–2 (89–90), s. 224–225; *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 785–786.

znaczenie pojęcia „sztuka ludowa" odnosi się raczej do ogółu zjawisk artystycznych tworzących kulturę ludową, a zatem do tego, co po niemiecku nazwalibyśmy *Volkskunst*, nie zaś do gatunku literackiego, który należałoby rozumieć raczej jako „dramat ludowy" albo, odchodząc jeszcze dalej od dosłownego tłumaczenia i koncentrując się na specyfice gatunku, jako „komedię ludową". Jednakże jakakolwiek translacja nie może być w tym przypadku w pełni satysfakcjonująca, ponieważ Volksstück nie znajduje swoich bezpośrednich odpowiedników w polskiej tradycji literackiej i teatralnej, a dosłowne tłumaczenie pojęcia prowadzi do zbyt daleko idących uproszczeń i siłą rzeczy skłania do szukania analogii, które nie istnieją.

Sam termin „Volksstück" przysparza nie lada problemów także niemieckojęzycznemu literaturoznawstwu, choć są to problemy innej natury niż te, z którymi musi się mierzyć polski badacz, próbujący zgłębić specyfikę tego, siłą rzeczy nieco „egzotycznego" na polskim gruncie, gatunku. O tym, jak złożona jest już sama geneza pojęcia „Volksstück", świadczy fakt, że niemieckojęzyczne literaturoznawstwo i teatrologia posługują się różnorodną terminologią na określenie tego samego zjawiska, co zresztą od lat jest przedmiotem wielu dyskusji, jeśli nawet nie zaciekłych sporów. Śledząc historię narodzin wiedeńskiego teatru przedmieść i wystawianej na jego scenach Volksstück, trzeba bowiem nieustannie balansować pomiędzy takimi pojęciami, jak: *Alt-Wiener Volkskomödie* (starowiedeńska komedia ludowa), *Wiener Komödie* (komedia wiedeńska), *Wiener Volkskomödie* (wiedeńska komedia ludowa), *Wiener Volksstück* (wiedeńska sztuka ludowa), *Volksdrama* (dramat ludowy), *Alt-Wiener Volkstheater* (starowiedeński teatr ludowy), *Wiener Volkstheater* (wiedeński teatr ludowy). Tych nazewniczych rozbieżności nie należy bynajmniej traktować jedynie w kategoriach językowych niuansów, jako że są one wyrazem konkretnej postawy badawczej, interpretującej fenomen Volksstück w kontekście nie tyle literackiej typologii, ile sieci społecznych powiązań. Paradoks – jeden z wielu, gdy mowa o Volksstück – tkwi więc chociażby w tym, że nie można lekką ręką postawić znaku równości pomiędzy „wiedeńską komedią ludową" (*Wiener Volkskomödie*) a „komedią wiedeńską" (*Wiener Komödie*), choć oba pojęcia odnoszą się do tego samego zjawiska.

Najwięcej wątpliwości, nie tylko wtedy, gdy przedmiotem refleksji jest problem genezy gatunku, wzbudza bowiem już samo pojęcie „Volk" (lud) – termin socjologicznie niejasny i wieloznaczny, a przy tym obciążony z jednej strony tradycją niemieckiego romantyzmu, z drugiej zaś narodowosocjalistyczną ideologią. Volk jest przy tym nieodzowną cząstką składową nazwy gatunku, jak i pokrewnych jego form, a w szerszym ujęciu jest pojęciem determinującym rozwój Volksstück – gatunku mającego niejako z założenia przedstawiać „prawdziwy lud i prawdziwe życie ludu"[8]. Problemy z wyjaśnieniem pojęcia „Volksstück" zaczynają się więc w momencie pytania o znaczenie pojęcia „Volk". Tę zależność mię-

---

[8] Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1997, s. 8.

dzy Volksstück i Volk w roku 1900 trafnie ujął Peter Rosegger, pisząc w jednym ze swoich listów do Heinricha Gottingera: „Proszę mi powiedzieć, co to jest lud, a powiem Panu, co to jest Volksstück. Jest lud kmiecy, lud miejski, wykształcony, niemiecki lud itd. A więc także dla słowa »Volksstück« nie ma jednego określenia"[9]. Rosegger dostrzega to „fatalne" sprzężenie między oboma pojęciami, koncentrując się na jednym jego aspekcie – wieloznaczności, a może raczej rozwarstwieniu terminu „Volk"[10]. Próba wyjaśnienia znaczenia pojęcia, jak i dociekanie jego genezy, wydają się zadaniem wręcz beznadziejnym, zważywszy na to, że już słowo „Volk" „jest równie niejasne jak samo zjawisko [Volksstück i Volkstheater – M.W.]", a przy tym „przez większość czasu było ofiarą fatalnego mylenia pojęć"[11]. Z dzisiejszej perspektywy problem niedefiniowalności pojęcia wydaje się o wiele bardziej złożony. W dobie „społeczeństwa światowego" (*Weltgesellschaft*), gdy takie sformułowania, jak: „światowa gospodarka", „światowa polityka", czy „światowa infrastruktura", ale również „światowa kultura", a nawet „światowa etyka", nie są jedynie pustymi frazesami – jak dowodzi Niklas Luhmann – faktem staje się otwarta zbiorowość, społeczny globalny system, totalna komunikacja, chciałoby się wręcz powiedzieć – „globalny lud"[12].

Nie wchodząc głębiej w filozoficzną materię dyskusji o relacji pomiędzy kategoriami ludu, państwa i społeczeństwa światowego w czasach globalizmu[13], należy powrócić do cytowanej wcześniej myśli Roseggera, traktując ją jako egzemplifikację ówczesnej refleksji na temat nie tylko pojęcia „ludu", ale i przemian społecznych przełomu wieków w ogóle. Zdaje się, że dla Roseggera, tak jak dla coraz większej rzeszy badaczy konfrontujących się z nową społeczną energią

---

[9] Peter Rosegger, *Brief an Heinrich Gottinger*, 9 kwietnia 1900, cyt. za: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, Hrsg. Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein, München 1989, s. 28.

[10] Rosegger jest jednym z czołowych XIX-wiecznych literaturoznawców, a jednocześnie także pisarzy zajmujących się problematyką Volksstück i Volkstheater. Obszerna korespondencja, którą latami prowadził z autorami Volksstück, nie pozostała bez wpływu na rozwój gatunku. Rosegger inspirował między innymi Ludwiga Anzengrubera, z którym korespondował od roku 1871, czyli od momentu właściwego debiutu Anzengrubera, aż do śmierci dramatopisarza w roku 1889. Por. Jürgen Hein, *Rosegger und das Volksstück*, [w:] *Peter Rosegger im Kontext*, Hrsg. Wendelin Schmidt-Dengler, Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar 1999, s. 149–171.

[11] Gerlinde Hole, *Historische Stoffe im volkstümlichen Theater Württembergs seit 1800*, [w:] *Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg*, Reihe B, Bd. 29, Stuttgart 1964, s. 21.

[12] Por. Niklas Luhmann, *Die Weltgesellschaft*, [w:] *Soziologische Aufklärung*, Bd. 2, Opladen 1975, s. 51–71.

[13] Por. Katja Jung, *Volk – Staat – (Welt-)Gesellschaft. Zur Konstruktion und Rekonstruktion von Kollektivität in einer globalisierten Welt*, Wiesbaden 2010.

kolektywu, oczywiste staje się, że każda z dotychczas formułowanych definicji ludu jest niewystarczająca, zwłaszcza w obliczu nastających czasów, a ukucie takiej definicji z góry skazane jest na porażkę. Definiowanie ludu jako najuboższej części społeczeństwa – motłochu i pospólstwa, wprawdzie nadal popularne w drugiej połowie XIX wieku, dawno już straciło na znaczeniu (zwłaszcza po wydarzeniach Wiosny Ludów), zaś traktowanie pojęcia jako synonimu „narodu" z oczywistych względów wydaje się równie niepełne, co pierwsza jego interpretacja. Biorąc pod uwagę wielonarodowościową strukturę społeczną monarchii austriackiej drugiej połowy XIX wieku, należy przypuszczać, że postrzeganie ludu w kategorii narodu było również wysoce ryzykowne. Ale po roku 1848 lud stał się pojęciem problematycznym zarówno politycznie, jak i socjologicznie. Z jednej strony polityczna konieczność, z drugiej natomiast społeczna energia epoki dały impuls do powstania kategorii „wspólnoty ludu" (*Volksgemeinschaft*), rozumianej jako „ogół obywateli" i *ex definitione* zakładającej jego potencjalną jedność w wielości – „totalność ludu spośród ludów"[14] – otwierając tym samym kolejne, trzecie już pole społeczno-kulturowych relacji i uwikłań terminu, a tym samym nową drogę interpretacji pojęcia.

Mimo heterogeniczności definicji ludu i różnorodnego ujmowania jego funkcji, bezsprzecznie należy uznać rozwój pojęcia „Volk" za punkt odniesienia dla rozwoju historii Volksstück i Volkstheater. Kategoria ludu pozostaje bowiem w ścisłej symbiozie z Volkstheater jako medium wciąż poszukującym i na nowo definiującym swojego widza. Adresatem Volksstück jest lud – co do tego nie pozostają żadne wątpliwości, tak jak nie ma wątpliwości, że naturalną konsekwencją historycznego rozwoju pojęcia „lud" jest kontynuacja gatunku Volksstück, bezustannie konfrontowanego ze zmieniającymi się warunkami społecznymi, przemieniającym się widzem, ale i stawiającym czoła nowej formule istnienia ludu jako bohatera dramatycznego.

Nie ma wątpliwości także co do tego, że świadomość współistnienia terminów „Volk", „Volkstheater" i „Volksstück" towarzyszyła teoretycznej refleksji o gatunku na każdym etapie jego rozwoju. Jürgen Hein stwierdza, że w niemieckojęzycznych słownikach pojęcie „Volksstück" „jako określenie gatunkowe pojawia się już około roku 1800"[15], choć prawdopodobnie najstarszą wzmiankę o Volksstück – jak dowodzi Hugo Aust we wstępie do książki *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart* (Volksstück od Hanswursta do współczesnego dramatu społecznego) – można znaleźć w wydanych w roku 1774 *Anmerkun-*

---

[14] Hubert Lengauer, *Läuterung der Besitzlosen. Zur Theorie und Geschichte des österreichischen Volksstücks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts*, Hrsg. Jean-Marie Valentin, Bern, Frankfurt am Main, New York 1986, s. 154.

[15] Jürgen Hein, *Formen des Volkstheaters…*, s. 492.

gen übers Theaters (Spostrzeżenia o teatrze) Jacoba Michaela Reinholda Lenza[16]. Rzeczywiście, Lenz, nawiązując do historycznej specyfiki gatunku, traktuje teatr

---

[16] Lenza za pierwszego autora piszącego o Volksstück uznają również Markus Trabusch i Frank Zipfel oraz Thomas Schmitz, choć trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że Schmitz powołuje się w swoim opracowaniu na samego Austa, prawdopodobnie również Trabusch i Zipfel opierają się na tekście tego samego autora. Trudno więc o jednoznaczną weryfikację założenia Austa, aczkolwiek wydaje się ono wysoce prawdopodobne. Jego domniemania co do źródłosłowu Volksstück podważają jednak niektóre z opracowań słownikowych i encyklopedycznych, na przykład *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, który nie odnotowuje udziału Lenza w historii Volksstück i wskazuje, że pojęcie po raz pierwszy zostało użyte, mniej więcej w tym samym czasie, przez Friedricha Nicolai i Johanna Gottfrieda Herdera. A jednak autorzy słownika zdają się mijać z prawdą. Uwagi Nicolaia dotyczące Volksstück powstają nieco później niż, na przykład, zapiski Johanna Josepha von Bruniana – teatralnego pryncypała i aktora zarazem, który w opublikowanych w roku 1781 wspomnieniach pisał: „Wreszcie oprócz *Haupt- und Staatsaktionen* wystawiano także [opowieść o – M.W.] haniebnym życiu i marnym końcu słynnego czarnoksiężnika doktora Johannesa Fausta, z zabawami Hanswursta, gdy ogólnie lubiana ówczesna Volksstück, która nierzadko ratowała dyrektora teatru czy trupy przed fiaskiem – bo gdy nic innego nie pomagało, gospodarz nie chciał już nic pożyczyć, wtedy dyrektor, o ile sam był wystarczająco utalentowany, by grać główne role, pozwalał, by jego samego albo jego najbardziej utalentowanego aktora diabli wzięli [...]". (cyt. za: Aust, s. 22). Nieco inaczej wygląda udział Herdera w historii Volksstück. W roku 1772 w Hamburgu ukazują się *Wyjątki z listów o Osjanie i pieśniach dawnych ludów*, które w rok później zostają dołączone do tomu *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* i przedatowane przez wydawnictwo na rok 1773. To właśnie w listach o Osjanie po raz pierwszy – jak sądzę – pojawia się słowo *Volksstück*, choć odnosi się ono nie do sztuki teatru, lecz oczywiście do pieśni ludowych. Herder, ubolewając nad brakiem zainteresowania krytyki starymi pieśniami ludu, co niechybnie powoduje ich zanikanie, pisze: „Pozostałości starszych, prawdziwych u t w o r ó w l u d o w y c h [podkr. M.W.] niech przepadną całkiem wraz z tak zwaną, co dzień popularyzowaną kulturą, jak już takie skarby przepadły – mamy przecież metafizykę i dogmatykę, i dokumenty, możemy więc spać spokojnie" (Herder, s. 216–217). W polskim przekładzie użyty przez Herdera termin „Volksstücke" przetłumaczono jako „utwory ludowe", co zdecydowanie lepiej oddaje sens myśli pisarza. Pod pojęciem „Volksstücke" Herder rozumiał bowiem poezję ludową, bajki i gawędy oraz pieśni, nigdy jednak nie wspomina o ludowej twórczości teatralnej, w kontekście której można by użyć słowa „Volksstück". Powyższy przykład pokazuje, że wydane w ostatnich latach opracowania słownikowe i encyklopedyczne są tak niejednomyślne, że można traktować je co najwyżej jako namacalny dowód złożoności problemu, jakim jest próba ustalenia genezy Volksstück. Por. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Hrsg. Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 2003, s. 799; Thomas Schmitz, *Das Volksstück*, Stuttgart 1990; Markus Trabusch, Frank Zipfel, *Volksstück*, [w:] *Handbuch der literarischen Gattungen*, Hrsg. Dieter Lamping, Stuttgart 2009, s. 751–761. Johann Herder, *Wyjątki z listów o Osjanie i pieśniach dawnych ludów*, [w:] idem, *Wybór pism*, Wrocław, Warszawa 1988, s. 176–236.

szekspirowski jako żywy manifest równości wszystkich stanów, sztukę przekraczającą społeczne podziały – w tym rozumieniu sztukę wysoce demokratyczną. Będący pod ogromnym wrażeniem teatru szekspirowskiego poeta, z nieskrywaną emfazą stwierdza:

> Kto ma jeszcze [miejsce w – M.W.] żołądku, mogę go poczęstować nieprzetłumaczoną dotąd Volksstück – komedią Szekspira. Jego język to język najśmielszego geniuszu, który wstrząśnie niebem i ziemią, by znaleźć odpowiednie wyrażenie dla przypływających myśli. Człowiek obeznany w każdej dziedzinie, w każdej równie mocny, zbudował teatr dla całego rodzaju ludzkiego, w którym każdy mógł stać, dziwić się, cieszyć się, odnajdywać siebie, od tych największych po maluczkich. Jego królowie i królowe nie wstydzą się, że tak samo jak najniższe pospólstwo czują ciepłą krew w bijącym sercu czy dają upust drażniącej goryczy w filuternym żarcie, gdyż są ludźmi, nawet pod krynoliną, nie dąsają się, nie konają na naszych oczach w pustych formalnościach, nie znają zabijającego dobrobytu[17].

Pierwsza definicja słownikowa gatunku – tym razem odnosząca się już do niemieckojęzycznej Volksstück *sensu stricto* – ukazuje się natomiast w *Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts* (Satyryczno-estetyczny podręczny słownik dla aktorów i miłośników teatru obojga płci) autorstwa Johanna Friedricha Schütze w roku 1800. Według niego, spektakle potocznie określane mianem „Volksstück" to „spektakle, na które chętnie uczęszcza lud" i w których „pokazane są losy i obyczaje ludu dla ludu"[18]. O prezentowanych w Volksstück „obyczajach ludu" wspomina również definicja gatunku z roku 1841 zamieszczona w satyrycznym tygodniku wiedeńskim „Komische Briefe des Hansa-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feselau" (Komiczne listy Hans-Jörgla von Gumpoldskirchena do jego szwagra Maxela w Feselau). Autorzy hasła, opisując specyfikę gatunku, koncentrują się jednak przede wszystkim na wywodzących się z ludu bohaterach Volksstück. Bohaterowie ci „wyłaniają się z klasy średniej wraz z jej zaletami i wadami, namiętnościami i głupotą, by poprzez piętno satyry, najogólniej trafiającej w głupotę, zmienić na lepsze tych, którzy właśnie poczuli się dotknięci, nawet gdy nie o nich chodziło"[19]. Także w rozumieniu autorów leksykonu wydanego w roku 1946 przez Karla Harleßohna, Volksstück to „gatunek sztuk, który nie tylko przyciągał lud, lecz także go pod-

---

17 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theaters,* [w:] *Werke und Briefe in drei Bänden*, Hrsg. Sigrid Damm, Bd. 2, München, Wien 1987, s. 670–671.

18 Johann Friedrich Schütze, *Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts,* Hamburg 1800, s. 175.

19 *Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feselau,*1841, H. 5, s. 4.

nosił i uszlachetniał"[20]. Jednocześnie – co wymaga szczególnego podkreślenia – jest to pierwsza definicja postrzegająca Volksstück jako widowisko o charakterze masowym, przeznaczone dla szerokiej publiczności, ale i przygotowane przy udziale licznego personelu i statystów, widowisko, „które wyrosło z ludu, ucieleśnia jego obyczaje i charakter, czyny i sukcesy, życzenia i potrzeby"[21].

Przywołany tu fragment, wyjęty z leksykonu teatralnego przeznaczonego – jak wskazuje tytuł – dla „artystów sceny, dyletantów i przyjaciół teatru", niech będzie pretekstem do jeszcze jednego spostrzeżenia na temat ludu jako adresata Volksstück i specyfiki jego teatralnego uczestnictwa – w tym przypadku noszącego wyraźne znamiona masowości. Poza wszelką wątpliwością pozostaje bowiem fakt, że wiedeńskie teatry przedmieść (*Wiener Vorstadttheater*) to zjawisko o charakterze masowym, choć z pewnością nie na taką skalę, jak wielkie widowiska masowe z początków XX wieku, angażujące niekiedy potężny zespół aktorski wsparty kilkusetosobowym tłumem statystów. Wiedeński Volkstheater to fenomen masowy, ale mierzony według innej miary. Choć z pewnością obce mu są zasady masowej reżyserii i nie dysponuje budynkiem teatralnym dla wielotysięcznej widowni ani zapleczem dla potężnej aparatury wykonawczej, nie przestaje być „teatrem dla tłumu". Usytuowane na przedmieściach Wiednia, czyli poza wałami fortecznymi i ramieniem Dunaju, sceny Vorstadttheater – zarówno trzy pierwsze sceny przedmiejskie: Leopoldstädter Theater, Theater an der Wien i Theater in der Josefstadt, jak i sceny pomniejszych prywatnych przedsięwzięć, oferujące różne formy teatralne z pokazami sztucznych ogni i tresurą zwierząt włącznie – przyciągały wielotysięczny tłum spragniony niewymagającej refleksji i taniej rozrywki. Powstanie poza granicą Ringu alternatywnych wobec dworskiej sceny Burgtheater, z jej klasycznym repertuarem oraz Kärntnertortheater, oferującego wystawne opery, scen działających w pełni komercyjnie, umożliwił wydany w roku 1776 edykt o wolności spektakli (*Spektakelfreiheit*), będący reakcją na rosnące zapotrzebowanie na tego typu rozrywki przeznaczone dla masowej publiczności, zarówno tej rzeczywistej, jak i potencjalnej, zamieszkującej przeważnie wiedeńskie przedmieścia. W pierwszym okresie istnienia przedmiejskich teatrów, mimo ekonomicznego i stanowego zróżnicowania publiczności, na ich widowniach zasiadała przeważnie niższa klasa średnia, ale także i robotnicy, których liczba w okresie postępującego procesu industrializacji znacznie wzrosła. Jednocześnie coraz większa inflacja, spadające na monarchię kryzysy, drastyczna pauperyzacja ludności, ale i samego państwa uwikłanego w konflikty zbrojne, były bezpośrednią przyczyną złych nastrojów społecznych, poczucia rezygnacji i fatalizmu, co nie pozostało bez wpływu na repertuar

---

[20] *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Neue Ausgabe*, Hrsg. R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn, H[ermann] Marggraff, Bd. 7, Altenburg und Leipzig 1846, s. 174.

[21] *Ibidem*.

i organizację scen Volkstheater. Specyfikę wiedeńskiego Volkstheater trafnie ujmuje Elżbieta Nowicka, traktując teatry przedmiejskie nie tyle jako teatry prezentujące „masy", co raczej „»człowieka masowego« w fazie, w której dopiero zaczynał się kształtować"[22] i przypisując teatrom tym zadanie „diagnozowania" form życia przeistaczającego się społeczeństwa.

> Osiemnasto-, dziewiętnastowieczne sceny wiedeńskie – zauważa Elżbieta Nowicka – były więc rodzajem stacji diagnostycznej zjawiska, które w pełnej skali miało dopiero nadejść – form życia masowego ugruntowanych na bierności i samozadowoleniu. Teatr prezentował bowiem rozliczne „przekroczenia" [...] podejmowane przez występujące na jego deskach postaci, ale i sygnalizował wyraźnie dosięgające je poczucie zagrożenia i apatię, choć wszystko to razem relatywizowała potężna dawka dobrodusznego lub przeciwnie – zjadliwie dojmującego śmiechu[23].

Bez wątpienia w okresie demograficznej eksplozji początku XIX wieku sceny przedmiejskie były swoistym fenomenem kultury masowej Wiednia, otwierając perspektywę na społeczno-kulturowe i kulturotwórcze właściwości tłumu, ale również prowadząc do wypracowania nowego typu organizacji teatru, będącego – zwłaszcza w drugiej połowie wieku XIX – przedsiębiorstwem oferującym towar w postaci teatralnej rozrywki dla ludu. Od swych początków Volksstück postrzegana była bowiem jako sztuka przeznaczona dla ludu, będącego pierwszym, co nie oznacza, że jedynym jej adresatem, ale też sztuka o ludzie, przedstawiająca bohaterów – wywodzących się z ludu – w ich codziennych działaniach i otoczeniu, a niekiedy także jako sztuka wywodząca się z ludu, a więc tworzona przez jego reprezentantów. Kłopotliwą, bo nierozstrzygalną jednoznacznie kwestią pozostaje postawione na wstępie pytanie o to, kto jest reprezentantem ludu, czyli adresatem i bohaterem Volksstück, ale pytanie to nie może sprowokować innej odpowiedzi niż ta, że lud – jak konstatuje Hannelore Schlaffer – to „strukturalna całość, która poprzez ciągłe zmienianie się jest w stanie przyjmować i wyrażać ruchy społecznego bytu"[24]. Volksstück jako rzecznik interesów różnych grup i frakcji społecznych, utożsamianych w poszczególnych okresach historycznych z kategorią ludu, jest w istocie sługą wielu panów. Jak słusznie zwraca uwagę Susanne Steinböck-Matt: „Volksstück nie tylko niesie w sobie potencjał bycia krytycznym oponentem społeczeństwa (a zatem teatrem sprzeciwu), ale może także zdyskredytować się jako zwolennik niedemokratycznej

---

[22] Elżbieta Nowicka, *Wiedeński teatr przedmieść*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. Małgorzata Leyko, Łódź 2011, s. 150.

[23] *Ibidem*, s. 149.

[24] Hannelore Schlaffer, *Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis personae „Volk"*, Stuttgart 1972, s. 7.

ideologii"[25]. Gdy po roku 1918 warunki społeczne w nowo powstałej Republice diametralnie się zmieniają, formuje się także nowy porządek klasowy, *de facto* także „nowy Volk", znajdujący swoich reprezentantów na scenach teatrów przedmiejskich. Jest to pierwszy moment kształtowania się nowej Volksstück, w której lud „z obiektu gry [staje się – M.W.] obiektem działania"[26]. Równie szybko „głosem ludu" mówi Volksstück w okresie narodowego socjalizmu, będąc naturalnym narzędziem propagandy, by niedługo potem znów stać się polem demaskowania patologii i narzędziem aparatu państwowych represji.

1.2. Przyjemne czy pożyteczne? Filozofii antynomii ciąg dalszy

Nie będzie błędem twierdzenie, że liczne metamorfozy Volksstück w ciągu bez mała dwustu lat opierały się na jednym i tym samym mechanizmie „zaprzeczania samej sobie". Nie oznacza to jednak negowania własnej tradycji i historii, a raczej interpretowanie ich w myśl aktualnie obowiązujących paradygmatów społecznych i politycznych (na przykład w okresie służby narodowosocjalistycznej propagandzie) lub wykorzystywania spuścizny gatunku jako narzędzia sprzeciwu wobec społecznego *status quo* (wyrazistym przykładem takiego stanowiska są dwudziestowieczne próby odnowienia gatunku). Jürgen Hein, jeden z prekursorów współczesnych badań nad Volksstück, na początku lat osiemdziesiątych tak charakteryzował tę antynomię tkwiącą w Volksstück i Volkstheater:

> W pewnym okresie był to swego rodzaju antyteatr (teatr antydworski, antymieszczański, antykomunalny), który w rękach ludu stał się medium krytycznej autoprezentacji, spełniał funkcję kanalizująco-rozrywkową. W innym czasie był teatrem mieszczańskim z edukacyjno-pedagogicznym programem i służył upiększającej autopromocji drobnomieszczańskiego życia. Rozwinięcie się Volkstheater z proletariackiego do [teatru – M.W.] społecznego nie stanowi tu wyjątku. W inny sposób przeobrażający się w komercyjne przedsiębiorstwo Volkstheater stopniowo zaprzepaścił zarówno satyryczno-krytyczną, jak i pedagogiczno-moralną funkcję w krotochwili i komedii bulwarowej, stając się formą niezobowiązującej, bezkrytycznej i trywialnej rozrywki[27].

---

[25] Susanne Steinböck-Matt, *Das österreichische Volksstück – eine Gattung zwischen Tradition und neuen Wegen. Von Erfolgreichen und „erfolgreich Vergessenen"*, Wien 2002, s. 7 [maszynopis dysertacji].

[26] Horst Turk, *Von der Volkskomödie zum sozialen Drama. Ein Problem der Übersetzung*, [w:] *Das zeitgenössische Volksstück*, Hrsg. Ursula Hassel, Tübingen 1992, s. 63.

[27] Jürgen Hein, *Formen des Volkstheaters…*, s. 491.

W rozumieniu Heina Volkstheater i Volksstück funkcjonują na linii konfliktów[28] zarówno estetycznych, jak i filozoficznych, znajdując swój wyraz w prostej dychotomii: moralne – rubaszne, poważne – trywialne, nauka – przyjemność. Opozycje te zapoczątkowały burzliwą dyskusję pomiędzy zwolennikami i krytykami gatunku, sprowadzającą się do pytania, czy Volksstück należy traktować jedynie w kategoriach niezobowiązującej rozrywki dla mas, czy raczej powinno się postrzegać ją jako sztukę krytyczną i społecznie zaangażowaną również w czasach jej największej komercjalizacji. Tam, gdzie piewcy Wiener Volksstück dopatrywali się mistrzowskiego kunsztu, jej przeciwnicy widzieli jedynie dyletantyzm skutkujący masową produkcją niewymagających tekstów i spektakli lub, co najwyżej, niekiedy doceniali Volksstück jako sztukę, która „dowcipnie idealizując życie ludu, zaciera społeczne nieporozumienia"[29]. Nawet Bertolt Brecht, odkrywający w latach 50. ubiegłego wieku zapomniany już nieco gatunek, dał się zwieść pozorom i nie dostrzegając, że „krytyka" i „rozrywka" mogą istnieć w Volksstück na równych prawach, pisał w swoich *Anmerkungen zum Volksstück* (Spostrzeżenia do Volksstück):

> Volksstück jest [...] teatrem trywialnym i pozbawionym artyzmu. Spotykamy w nim dosadne żarty pomieszane z ckliwością, oburzającą moralność i tanią seksualność. Źli zostają ukarani, a dobrzy się pobierają, pracowici otrzymują spadek, a leniwi odchodzą z kwitkiem. [...] Żeby grać w [tych – M.W.] sztukach, trzeba tylko umieć nienaturalnie mówić i na scenie zachowywać się po prostu zarozumiale[30].

Najnowsze badania nad fenomenem Volksstück zdecydowanie przeciwstawiają się tak jednoznacznej ocenie gatunku, dostrzegając w nim krytyczny komponent często nawet w tych elementach, na które konserwatywni adwersarze wiedeńskiej komedii patrzą z niesmakiem. Tak ambiwalentne sądy są w dużej mierze efektem powierzchownej oceny gatunku i nieumiejętności odróżnienia sztuk tylko banalnych i niewymagających od widza większych kompetencji od sztuk krytyczno-realistycznych, posługujących się żartem jako środkiem komentowania rzeczywistości i przedstawiania ludu, a tym samym generujących komunikat i wartości estetyczne innej rangi niż błahe sceniczne przygrywki, mające jedynie aspiracje do łączenia priorytetowo traktowanej rozrywki z elementem krytycznym. Istotnego tropu dla przybliżenia specyfiki relacji „krytyczne – trywialne" w kontekście Volksstück dostarcza Monika Bärnthaler[31], wyznaczająca – za Oskarem Mauru-

---

[28] Jeszcze raz przypominam słowa Heina, cytowane we wstępie, według których Volksstück funkcjonuje „między estetyką i społeczną rzeczywistością, między praktyką literacką a praktyką teatralną [...], między rozrywką a krytyką" (por. s. 13).

[29] Thomas Schmitz, *Das Volksstück*..., s. 2.

[30] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 17. Schriften zum Thema 3.*, Frankfurt am Main 1990, s. 162.

[31] Por. Monika Bärnthaler, *Der gegenwärtige Forschungsstand*..., s. 31.

sem Fontaną – dwie linie rozwoju gatunku, w zależności od dominującego w nim elementu mistyczno-symbolicznego bądź krytyczno-realistycznego. Pierwszy z wariantów gatunkowych, określany jako „Maria-Theresianische", obejmuje sztuki mistyczno-symboliczne o przeważającym aspekcie melodramatycznym – reprezentantami tego nurtu są między innymi Philipp Hafner, Ferdinand Raimund i Hugo von Hofmannsthal. Drugi wariant, zwany „józefińskim" (*Josefinische*), to realistyczna i naturalistyczna odmiana Volksstück, niestroniąca od czarnego humoru, a niekiedy i makabrycznego żartu, która swój pełny wyraz zyskuje w sztukach: Johanna Nestroya, Ludwika Anzengrubera, Karla Schönherra, Franza Kranewittera i Ödöna von Horvátha[32]. Oba warianty gatunkowe istnieją obok siebie, a nie przeciwko sobie, więcej nawet, wzajemnie się przenikają, co jednoznacznie dowodzi, jak błędna jest wartościująca typologizacja Volksstück na zasadzie binarnej opozycji wysokie – niskie, według której „sztuka wysoka", aspirująca do bycia dla widza moralnym drogowskazem, jest elitarna w odbiorze, zaś „sztuka niska", przeznaczona dla widza niewymagającego, pozostaje jedynie rozrywką masową i w tym sensie egalitarną.

Współistnienie trywialnych i poważnych elementów zanika powoli pod koniec wieku XIX wraz z nasilającym się procesem literaryzacji, czego konsekwencją jest usamodzielnienie się Volksstück jako gatunku literackiego i odłączenie się od instytucji Volkstheater. Ten nagły zwrot w dziejach gatunku prowokuje pytanie o konieczność rozróżnienia pomiędzy instytucjonalną i literacką formą istnienia Volkstheater. Takie rozróżnienie na „Volkstheater jako instytucja" (*Volkstheater als Institution*) i „Volkstheater jako intencja" (*Volkstheater als Intention*), wprowadzone początkowo przez Helmuta Arntzena, a w kilka lat później powtórzone w pracach Jürgena Heina, staje się jednocześnie nowym punktem odniesienia w dwudziestowiecznych badaniach nad rozwojem gatunku Volksstück. W ujęciu Heina „instytucjonalność" Volkstheater odnosi się do określonej praktyki inscenizacyjnej, produkcji i organizacji teatru, a także recepcji. Jak każdy inny teatr, także i Volkstheater jest instytucją o znaczeniu społecznym, miejscem krytyki i dyskusji, rozrywki i nauki[33]. Mniej oczywista wydaje się druga kategoria, rozpa-

---

[32] Dość niezrozumiałe wydaje się postawienie w jednym szeregu obok rzeczywiście krytycznych, przede wszystkim względem aparatu państwa: Nestroya, Anzengrubera i Horvátha, tych propagujących w swoich sztukach volksistowską ideologię: Schönherra i Kranewittera.

[33] Aspektem „instytucjonalności" Volkstheater zajmuje się w swoich badaniach przede wszystkim Johann Hüttner. Por. Johann Hüttner, *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA*, Universität Wien 1982; *Zum Wiener Theater 1815–1848*, [w:] *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848*, Wien 1987.

trująca gatunek pod kątem jego „intencjonalności", czyli immanentnie wpisanego w dzieło sposobu postrzegania i prezentowania ludu. Volkstheater jako intencja to – zdaniem Heina – „w pierwszej linii treść, sposób i dramaturgia odtwarzanych scen z »życia ludu«, mówienie o programie teatru [przygotowanego z myślą – M.W.] »o ludzie« i »dla ludu«, przy czym naiwne, restauracyjne, reakcyjne i progresywnie krytyczne znaczenia »ludowości« i »folkloryzmu« odgrywają istotną rolę"[34].

Z punktu widzenia najnowszych badań nad Volksstück, jej emancypacja i uwolnienie się od teatru, bez którego jeszcze pół wieku wcześniej nie mogła praktycznie istnieć, jest istotna z co najmniej dwóch względów. Po pierwsze, demonstruje proces odchodzenia gatunku od rozrywki w stronę zdeklarowanej krytyki. To przesunięcie wynika z intencjonalności dzieła, przekładającej się jednocześnie na jego jakość – im większy nacisk autor kładzie na aspekt krytyczny dzieła, dążąc do oświecenia i pouczenia widza, tym bardziej oddala się od rozumienia Volksstück jako „sztuki rozrywkowej". Po drugie, skłania do postawienia pytania o gatunkowy modus istnienia Volksstück przed okresem jej literaryzacji. Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że Volksstück w czasach rozkwitu teatrów przedmiejskich należałoby traktować raczej jako kategorię repertuarową (sumę wszystkich tekstów grywanych na scenach Volkstheater), nie zaś jako odrębny gatunek, krystalizujący się dopiero pod koniec wieku XIX.

2. Historyczny *mélange*

Podobnie problematyczna, jak sama definicja gatunku, wydaje się próba wyboru tekstów, które gatunek ten reprezentują. Obszerny spis sztuk Aloisa Gleicha, Karla Meisla i Adolfa Bäuerlego – „wielkiej trójki"[35] komedii wiedeńskiej pierw-

[34] Jürgen Hein, *Formen des Volkstheaters…*, s. 490.

[35] Twórczość „wielkiej trójki" zdobyła również poklask publiczności polskiej. Na ziemiach polskich najchętniej inscenizowano sztuki Aloisa Gleicha: *Doktor Pampuszek, czyli Czterech zalotników do jednej narzeczonej* (Lwów 1821), *Albrecht Niedźwiedź, czyli Tryumf wiernych małżonek* (Kraków 1832, Kielce 1853), *Artur Lew, czyli Dziewica żelazna* (Kraków 1832), *Bohaterka w wieku trzynastym* (Kraków 1835), *Śmierć i dzierżawca* (Kraków 1834, Poznań 1838, Lwów 1849) oraz Karla Meisla: *Karolo Karolini mniemany herszt rozbójników* (Lwów 1818), *Małżeństwo przez loterię* (Lwów 1819), *Sen czarodziejski, czyli Śpij, obudź się i popraw się* (Kraków 1831), *Tak było w 1733, tak jest w r. 1833, tak będzie w r. 1933, czyli Człowiek trzechwieczny* (Kraków 1833, Wilno 1837, Lwów 1838), *Wszędzie źle, w Olimpie, w piekle i na ziemi, czyli Porwanie Europy* (Kraków 1835), *Wszędzie dobrze, a najlepiej w Krakowie, czyli Królowa geniuszów* (Kraków 1836), *Arseniusz nieprzyjaciel kobiet* (Karków 1838). Nie mniejszym zainteresowaniem cieszyła się jednak twórczość Adolfa Bäuerle: *Udana Katalani* (Lwów 1825, Kraków 1832), *Wiedeń,*

szej połowy XIX wieku – przygotowany przez Otto Rommela[36], udowadnia, że Volksstück jako określenie gatunkowe prawie nie istniało w świadomości jej autorów. Paradoksalnie, w kanonie wczesnej Volksstück trudno doszukiwać się… Volksstück. Jak wskazuje Rommel, spośród 224 sztuk Gleicha zaledwie jedną zatytułował autor *Untertanenliebe. Ein Volksstück* (Miłość podwładnych. Volksstück)[37], podobnie i Bäuerle, choć w tym przypadku nie ma pewności, czy jest on rzeczywiście autorem wskazywanego tekstu (*Die Schwärzer. Ein Volksstück* – Przemytnicy. Volksstück[38]), oraz Meisl, w którego równie pokaźnym dorobku literackim nie ma wprawdzie ani jednej Volksstück, jest za to romantyczna bajka ludowa – *Der Preis einer Lebensstunde. Rom. Volksmärchen mit Vorspiel* (Cena godziny życia. Rzym. Bajka ludowa z prologiem)[39]. Taki stan rzeczy nie powinien jednak dziwić. Pod pojęciem „Volksstück" kryją się bowiem wszystkie teksty wystawiane na scenach Volkstheater, bez względu na to, czy przez swoich autorów określone zostały jako burleski, parodie czy farsy. Najwcześniejsze teksty przyporządkowane przez krytyków do gatunku Volksstück powstały, zanim jeszcze gatunek został wyodrębniony w niemieckojęzycznym literaturoznawstwie, co nastąpiło dopiero około roku 1850, a zatem w momencie, kiedy tradycja instytucji Volkstheater chyliła się już ku upadkowi. Dopiero w drugiej połowie XIX wieku autorzy zaczęli coraz częściej określać swoje teksty jako Volksstück, choć – jak wskazuje Helga Crößmann – zaledwie $^{1}/_{5}$ analizowanych przez nią sztuk powstałych w tym okresie została przyporządkowana jako Volksstück lub Volkskomödie[40]. Dzieje się tak, ponieważ przy tworzeniu sztuk nie towarzyszyła autorom „świadomość gatunku" – nie pisali oni swoich tekstów pod szablon, nie tylko szablon gatunkowy Volksstück (jeśli o takim szablonie w ogóle może być mowa), ale też pod żaden inny, ponieważ i same dramaty nie pretendowały do miana literatury, co w znacznej mierze jest wynikiem dynamiki życia teatralnego tego okresu. Ówczesne sztuki pomyślane były jedynie jako rodzaj „partytury do grania", pewnego rodzaju schemat przygotowany do przedstawienia na scenie i podczas spektaklu uzupełniany przez aktorów, nie zaś jako tekst przeznaczony do publikacji, autonomiczne dzieło literackie. Wiele z tych sztuk zawdzięcza

---

Paryż, Londyn i Konstantynopol, czyli Wszędzie dobrze, a w domu najlepiej (Kraków 1832, Kraków 1852), *Staroświeczczyzna i postęp czasu* (Lwów 1849, Kraków 1854, Wilno 1858, Czerniowce 1864, Warszawa 1873, Wrocław 1885, Bydgoszcz 1888, Poznań 1902).

[36] Por. Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys,* Wien 1952.

[37] Por. Alois Gleich, *Untertanenliebe. Ein Volksstück mit Gesang,* Wien 1809.

[38] Por. Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie…,* s. 1061.

[39] Karl Meisl, *Der Preis einer Lebensstunde. Rom. Volksmärchen mit Vorspiel,* premiera 23 kwietnia 1836.

[40] Helga Crößmann, *Zum sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters,* „Zeitschrift für Volkskunde" 1975, Jg. 71, s. 50–52.

swoje istnienie w formie rękopisu wyłącznie rozwiniętej pod koniec XVIII wieku cenzurze, nakładającej na każdego z dyrektorów teatrów obowiązek przedłożenia do wglądu cenzora dwóch egzemplarzy tekstu czternaście dni przed premierą spektaklu[41]. Dyrektorom teatrów nie zależało bynajmniej na popularyzowaniu dzieł za pośrednictwem innego medium niż medium sceny. Autorzy zaś nie postrzegali siebie jako literatów i z pewnością prędzej przystaliby na określenie ich mianem „rzemieślników sceny" niż pisarzy. Nawet ci, których sztuki ukazały się drukiem, w przedmowach do swoich wydań podkreślali sceniczne przeznaczenie tekstów („Te sztuki teatralne napisane zostały z przeznaczeniem do ich publicznego wystawiania i dokonały przy tym tego, czego dokonać miały"[42]), a niekiedy wręcz, czego dowodem jest chociażby wstęp do wyboru sztuk Emanuela Schikanedera, odżegnywali się od tworzenia literatury („Nie piszę dla czytelnika, piszę dla sceny"[43]). Zresztą zdecydowana większość inscenizowanych na przedmiejskich scenach tekstów, a raczej „scenariuszy teatralnych", to dzieła autorów będących jednocześnie aktorami, niejednokrotnie występującymi w napisanych przez siebie sztukach (Nestroy, Raimund), dramatopisarzami (Herman Herzenkeren), sekretarzami teatralnymi (Joseph Kupelwieser), a nawet i dyrektorami (Leopold Hubner).

Można powiedzieć, że sztuki, nawet jeśli zostały wydane drukiem, żyły tak długo, jak długo chciała oglądać je publiczność i jak długo pozwalała im pozostać w repertuarze. Miarą wartości tych tekstów nie była w żadnym razie literacka jakość – tekst miał znaczenie użytkowe, jego celem było dostarczanie widzowi rozrywki, nie zaś estetycznych uniesień. O istnieniu tych tekstów na scenie decydowała więc popularność, a ta zależała od społecznej aktualności sztuki i jej potencjału oddziaływania na masową publiczność. Jak łatwo się domyślić, szaleńcze tempo produkcji spektakli i pogoń za nowinkami były następstwem wzmożonej konkurencji pomiędzy teatrami, które funkcjonując jako przedsięwzięcia prywatne, utrzymywały się jedynie dzięki wpływom ze sprzedanych biletów[44]. Egzystencja trzech największych teatrów wiedeńskiego przedmieścia: Leopoldstädter

---

[41] Tekst sztuki był przekazywany przez dyrektora teatru do urzędu cenzury; po wydaniu opinii cenzora decydowano o ewentualnych skreśleniach czy niedopuszczeniu do inscenizacji tekstu. Jeśli tekst pozytywnie przeszedł ocenę cenzorską, jeden jego egzemplarz wracał do rąk dyrektora (z naniesionymi nań poprawkami), drugi zaś był oddany do archiwum urzędu cenzury.

[42] Proklamacja Henslera we wstępie, [w:] Karl Friedrich Hensler, *Sämtliche theatralische Werke* (1792). Cyt. za: Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie…*, s. 462.

[43] Cyt. za: Otto Rommel, *Barocktradition im österreichisch-bayerisch Volkstheater*, [w:] *Deutsche Literatur, Reihe Barock*, Bd. 6, II, Leipzig 1935–1939, s. 15.

[44] Por. Johann Hüttner, *Volkstheater als Geschäft: Theaterbetrieb und Publikum im 19. Jahrhundert*, [w:] *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum…*, s. 127–149.

Theater (1781)[45], Theater an der Wien (1787)[46] i Theater in der Josefstadt

---

[45] Teatr przy Praterstrasse 31, zwany także Theater in der Leopoldstadt lub Kasperletheater, został otwarty 20 października 1781 roku z inicjatywy Karla Marinelliego. W repertuarze znajdowały się jednoaktowe farsy i Lustspiele autorstwa Marinelliego, z czasem dla teatru pisali także: Karl Friedrich Hensler (dyrektor teatru w latach 1803–1816), Alois Gleich, Joachim Perinet, Karl Meisl i Adolf Bäuerle. Na scenie teatru w Leopoldstadt występowali Johann Joseph la Roche – słynny odtwórca roli Kasperle, Ignaz Schuster wcielający się w postać Staberle, jak i Ferdinand Raimund (dyrektor w latach 1828–1830) oraz Johann Nestroy. W roku 1838 nieco podupadły teatr odkupuje Karl Carl i po gruntownej przebudowie w roku 1847 (budynek został w zasadzie wzniesiony od podstaw) otwiera nowy teatr pod nazwą Carltheater. Lata dyrekcji Carla i jego następcy Nestroya są okresem największych sukcesów teatru, do którego przyciągają widzów wielkie nazwiska autorów, przede wszystkim Raimunda i Nestroya. Tutaj też swoje premiery mają dzieła Raimunda, m.in.: *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna ze świata czarownego* (1826), *Die gefesselte Phantasie* (Zniewolona fantazja, 1828) i Nestroya: *Freiheit in Krähwinkel* (Wolność w Pikutkowie, 1848). Druga połowa XIX wieku nie zapisuje się na kartach teatru pomyślnie, do czego z pewnością w dużej mierze przyczyniają się warunki społeczno-ekonomiczne. Dopiero w roku 1908 kapelmistrz Sigmund Eibenschütz jako nowy dyrektor teatru zmienia profil sceny, kładąc główny nacisk na operetki – inscenizuje m.in. dzieła Franza Lehára i Johanna Straussa (syna). Aż do momentu zamknięcia teatru w roku 1929 Theater in der Leopoldstadt uchodzi za scenę operetkową. W roku 1951 budynek teatru, znacznie uszkodzony podczas bombardowań, zostaje rozebrany. Por. Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Leopoldstadt von 1781 bis 1860. Katalog der Theatersammlung der Nationalbibliothek*, Bd. 3, Wien 1934; Felix Czeike, *Historiches Lexikon Wien*, Bd. 5, Wien 2004, s. 39–40.

[46] Theater an der Wien, do dziś znajdujący się przy Linke Wienzeile 6 w dzielnicy Mariahilf (Bezirk 6), powstał w roku 1787 jako Theater auf der Wieden i pod taką nazwą przetrwał do roku 1800. Założycielem teatru i pierwszym jego dyrektorem do roku 1788 był Christian Roßbach, równie krótką, bo zaledwie roczną dyrekcję sprawował Johann Friedel, którego na stanowisku dyrektora zastąpił w roku 1789 Emanuel Schikaneder. W roku 1801 Schikaneder ukończył budowę nowego gmachu teatru – w miejscu dawnego Theater auf der Wieden powstał utrzymany w stylu empire Theater an der Wien. Budynek był jeszcze wielokrotnie przebudowywany (w latach: 1821, 1845, 1854, 1901, 1902) oraz poddawany rekonstrukcjom (1979–1982). Pierwszym przełomowym wydarzeniem w dziejach teatru była premiera *Czarodziejskiego fletu* Mozarta 30 września 1791, ale trzeba w tym miejscu przypomnieć, że teatr oprócz oper, operetek i koncertów wystawiał, jeszcze na początku wieku XIX, przedstawienia cyrkowe. Dobra passa teatru i samego Schikanedera (który w roku 1812 umierał w biedzie i zapomnieniu) nie trwała długo. Zaledwie w dwa lata po otwarciu nowej sceny, Schikaneder był już bankrutem i musiał oddać teatr w ręce swojego największego wroga Petera Freiherr von Brauna. Spektakularnymi sukcesami były w kolejnych latach premiery *Fidelia* Beethovena, oper Gioachino Rossiniego i występy Raimunda, ale i one nie uratowały teatru przed ciągle wiszącym nad nim widmem bankructwa. W sierpniu 1820 roku dzierżawcy teatru zmuszeni byli wystawić teatr jako nagrodę w loterii fantowej, licząc, że wpływy z loterii wy-

(1788)[47] oraz licznych pomniejszych scen prywatnych, zależała od przychylności

---

starczą na pokrycie długów teatru i słusznie zakładając, że zwycięzca konkursu zachowa zdrowy rozsądek i zamiast przejąć kulejący biznes, zadowoli się nagrodą pieniężną. Wiadomo, że jeszcze przynajmniej raz (prawdopodobnie w roku 1830) właściciele teatru posłużyli się tą samą „loteryjną metodą" ratowania upadającej sceny. W międzyczasie dyrektorem teatru został Karl Carl. Oczywiście na scenie Theater an der Wien występowali Nestroy i Johann Strauss (syn), tutaj odbyły się również premiery pierwszych sztuk Ludwiga Anzengrubera oraz operetek Franza von Suppé i Franza Lehára. „Srebrny wiek operetki" jest jednak ostatnim momentem świetności sceny. W maju 1939 teatr zostaje zamknięty i ponownie otwarty w październiku 1945 roku, ale jako siedziba (aż do roku 1955) poważnie zniszczonej podczas wojny Staatsoper. Teatr, który w roku 2006 za dyrekcji Rolanda Geyera zmienił nazwę na Theater an der Wien. Das neue Opernhaus, jest uznawany, w zasadzie już od lat sześćdziesiątych, za scenę musicalową. Por. Peter Back-Vega, *Theater an der Wien. 40 Jahre Musical in zwei Akten mit Prolog, Entr'Acte und Schlussapplaus*, Wien 2008; Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich 1952; Raoul Biberhofer, *125 Jahre Theater an der Wien, 1801–1926*, Wien 1926; Tadeusz Krzeszowiak, *Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801–2001*, Wien 2002; Attila Láng, *Theater an der Wien. 200 Jahre Theater an der Wien. „Spectacles müssen seyn"*, Wien 2001; Hans-Dieter Roser, *Theater an der Wien: 1962–1977*, Wien 1977.

[47] Teatr przy Josefstädter Straße 26 (Bezirk 8, Josefstadt), zwany niekiedy przez wiedeńczyków po prostu „Die Josefstadt", jest najstarszym nadal działającym (pod tym samym szyldem) teatrem wiedeńskim. Poza kilkumiesięczną przerwą od sierpnia 1944 do maja 1945 roku, teatr działa już od prawie 225 lat! Został założony z inicjatywy Karla Mayera w roku 1788, na podwórzu przed gospodą „Bey den goldenen Straußen" należącą do teścia Mayera. W roku 1822 budynek został znacznie przebudowany (w stylu biedermeier) i przede wszystkim powiększony. Jeszcze w roku 1814 na scenie teatru w Josefstadt debiutował Raimund (jako Franz Moor w *Zbójcach* Schillera), następnie w roku 1829 także i Nestroy jako aktor i autor sztuki *Die Verbannung aus dem Zauberreich oder Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* (Wygnanie z Królestwa czarów, albo trzydzieści lat z życia pewnego lumpa). Z ważniejszych wydarzeń w dziejach teatru należy odnotować prapremierę *Tannhäusera* Richarda Wagnera w roku 1857 oraz „okres awangardowy" (1899–1923), kiedy to dyrektor Josef Jarno wprowadza na wiedeńską scenę sztuki Ibsena, Wedekinda, Strindberga i Hofmannsthala. Lata dyrekcji Maxa Reinhardta (1923–1926) uznać należy za okres rozkwitu sceny – tyleż imponujący, co niestety również krótki. Fotel dyrektora zajmuje wkrótce Emil Geyer, choć Reinhardt zachowuje swoje udziały aż do roku 1933, a w roku 1937 wystawia w „Die Josefstadt" swój ostatni spektakl – *In einer Nacht* (Nocą) Franza Werfla, po czym emigruje do USA. W marcu 1938 pieczę na teatrem przejmują członkowie NSDAP: Robert Valberg, Robert Horky i Erik Frey, konsekwentnie aryzujący repertuar teatru (tego samego roku dyrektor Emil Geyer zostaje zamordowany w obozie w Mauthausen). Por. Anton Bauer, *200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788–1988*, Wien 1988; Angela Eder, *Das Theater in der Josefstadt 1788–1996: vom k. k. priviligierten Schauspiel-Unternehmen zur Betriebsgesellschaft*, Wien 1996; *Das Theater in der Josefstadt: Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?*, Hrsg. Gerald Maria Bauer, Birgit Peter, Wien 2010.

widzów, a tych wprawdzie w Wiedniu przybywało, ale cechował ich niepohamowany wręcz apetyt na coraz to nowsze teatralne atrakcje.

W ciągu zaledwie pięćdziesięciu lat liczba mieszkańców Wiednia wzrosła prawie czterokrotnie i w roku 1870 wynosiła już niemal milion, z czego prawie połowę stanowiła ludność emigrująca do stolicy w poszukiwaniu pracy, a więc najczęściej ludność zasilająca szeregi robotników fabrycznych i drobnych rzemieślników zamieszkujących przedmieścia[48]. Błędem byłoby jednak sądzić, że sceny Volkstheater przyciągały jedynie najuboższych mieszkańców miasta. Wiener Vorstadttheater był bowiem, jak wspominał pierwszy biograf Nestroya, Moritz Necker: „odwiedzany przez wszystkie grupy społeczne, od cesarza aż po rzemieślnika"[49]. Tę „społeczną totalność" wiedeńskiego Volkstheater, gdzie „obok »prostych ludzi« siedzieli mężczyźni i kobiety z wykształconego mieszczaństwa, a w lożach nie brakowało przedstawicieli »pierwszego towarzystwa«[50], a nawet rządzących"[51], uznać należy za jedną z osobliwości tego teatru. A jednak niezbędne jest tu krótkie sprostowanie, do którego skłania już choćby lektura tabel statystycznych z przełomu XVIII i XIX wieku. Nie trzeba prowadzić zbyt wnikliwego dochodzenia, aby odkryć, że od kiedy Hanswurst przeniósł się z ulicznej sceny do budynku teatru, jego popisów nie podziwiały już przeciętne wiedeńskie prządki i praczki, bowiem taka przyjemność kosztowałaby je nawet tygodniową pensję. Co więcej, z biegiem czasu teatr przedmiejski stał się rozrywką trudno dostępną nawet dla niższych stopniem urzędników[52].

---

[48] Dane statystyczne z roku 1840 odnotowują, że około 79% mieszkańców Wiednia stanowiła w tym czasie ludność najuboższa – określana przez mieszczaństwo jako: *Pöbel, Canaille, gemeine Volk* (prostacki, podły lud), *gefährliche Klasse* (niebezpieczna klasa). Pozostała część społeczności miasta to: intelektualiści (0,7%), szlachta (3,5%), tak zwani *Honorationen*, czyli urzędnicy, nauczyciele, profesorowie (5,7%), artyści i posiadacze warsztatów rzemieślniczych (11%). Trzeba przy tym podkreślić, że statystyki te prawdopodobnie obejmują jedynie męską część populacji Wiednia. Por. *Wien. Geschichte einer Stadt. Von 1790 bis zur Gegenwart*, Bd. 3, Hrsg. Peter Csendes, Ferdinand Opll, Wien 2006, s. 27; Michael Hann, *Die Unterschichten Wiens im Vormärz. Soziale Kategorien im Umbruch von der ständischen zur Industriegesellschaft*, Wien 1984 [maszynopis dysertacji]; Erika Silber, *Beiträge zur Sozialstruktur Wiens im Vormärz*, Bd. 2, Wien 1974 [maszynopis dysertacji].

[49] Moritz Necker, *Gesammelte Werke*, Bd. 12, s. 117.

[50] Mianem „Erste Gesellschaft", czyli „pierwsze towarzystwo", określano grupę około 200 rodzin stojących najwyżej w hierarchii stanowej Wiednia. Do grupy tej zaliczano m.in. prominentnych urzędników na dworze cesarskim, najwyższych rangą wojskowych, ale także niektórych hierarchów Kościoła. W skład tzw. „Zweite Gesellschaft", czyli niższej szlachty, wchodzili – chętnie demonstrujący swoje bogactwo – przemysłowcy i bankierzy.

[51] Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie…*, s. 19.

[52] Gustaw Otruba, *Verwaltung, Finanzen, Manufakturen, Gewerbe, Handel und Verkehr, technisch-gewerbliche Bildung und Bevölkerungsentwicklung,* [w:] *Österreich im*

Jeśli więc na widowni Volkstheater zasiadały wszystkie stany, to z pewnością była to wybrana spośród nich „elita"[53].

I ta właśnie „elita" oczekiwała od dyrektorów coraz to nowych niespodzianek i atrakcji. Równie spragniona nowości była wiedeńska krytyka – w roku 1841 jeden z recenzentów „Der Humorist" pisał:

> Dla teatrów jest to zapewne bardzo proste i wygodne, że mogą zapowiedzieć i wystawić tę samą sztukę po raz osiemdziesiąty czy trzydziesty szósty; dla publiczności, teatromanów, a szczególnie dla środowiska między świętymi a potępionymi – recenzentów, jest to wyjątkowo nudne, bez wyrazu i bez smaku! „Nowości, nowości!" nieustannie dopomina się żołądek teatralnej publiczności i lepszy już codziennie inny rodzaj zwykłej potrawy, niż ciągle albo sześćdziesiąt razy pod rząd ten sam rarytas[54].

Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus, Hrsg. Erich Zöllner, Wien 1983, s. 103–150; Otto G. Schindler, *Das Publikum des Burgtheaters in der Josephinischen Ära*, [w:] *Das Burgtheater und sein Publikum*, Hrsg. Margret Dietrich, Wien 1976, s. 40; Johann Sonnleitner, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl*, [w:] *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Wien 1996, s. 338.

[53] Pod koniec XVIII wieku w teatrach przedmiejskich ceny najtańszych biletów wahały się w granicach od 7 do 34 grajcarów, co oznacza, że wieczór spędzony w teatrze był dla przeciętnego robotnika (zarabiającego od 30 grajcarów do 1 guldena dziennie) czy służącej (30 grajcarów) nie lada wydatkiem. Trzeba przy tym obalić i ten mit, że tylko najuboższa warstwa społeczeństwa musiała w owym czasie liczyć się z pieniędzmi. Niższy rangą urzędnik, mieszkający na przedmieściach, za swoją pensję wynoszącą nie więcej niż 400 guldenów rocznie, ledwo mógł utrzymać rodzinę. Dla porównania: profesor uniwersytecki otrzymywał roczne wynagrodzenie w wysokości 600 guldenów (czyli około 12–13 guldenów tygodniowo), zaś nauczyciel gimnazjalny 300 guldenów. W tym samym czasie ceny biletów w Theater an der Wien wynosiły od 7 grajcarów za miejsce na galerii (cena bochenka chleba) do 5 guldenów za miejsce w pięcioosobowej loży. A zatem, jeśli profesor Uniwersytetu Wiedeńskiego chciałby spędzić z małżonką wieczór na premierze *Czarodziejskiego fletu*, przyjemność ta kosztowałaby go, zakładając, że nie usiadłby na parterze lub na galerii pomiędzy pospólstwem, a w małej czteroosobowej loży, aż połowę jego tygodniowego wynagrodzenia, czyli 5–6 guldenów, za co mógłby kupić nawet 30 kilogramów wołowiny! Por. Johann Pezzl, *Neue Skizze von Wien*, Bd. 2, Wien 1786; *Wiens gegenwärtiger Zustand unter Josephs Regierung*, Wien 1787; Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum, Stranitzky und die Folgen*, Wien 1973; Johann Hüttner, *Volk sucht sein Theater: Theater suchen ihr Publikum: Das Dilemma des Wiener Volkstheaters im 2. Drittel des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang*, Hrsg. Jean-Marie Valentin, Bern 1988, s. 33–53.

[54] „Der Humorist", 15 V 1841. Cyt za: William Edgar Yates, *Theatre in Vienna: a critical history, 1776–1995*, Cambridge 1996, s. 248.

Konsekwencją tych licznych zachcianek była masowa wręcz produkcja przedstawień, a co za tym idzie, także wzrost zapotrzebowania na nowe teksty pisane specjalnie na użytek chwili i pod kątem profilu sceny (każdy z teatrów odznaczał się nieco innym repertuarem i inną strukturą publiczności) – a więc i tekstów, których inscenizacji widz nie mógł obejrzeć u konkurencji. Normą było więc zawieranie kontraktów zobowiązujących autorów do dostarczenia teatrowi określonej liczby tekstów w określonym czasie, co więcej, tekstów uwzględniających rozmaite gusta publiczności, a zatem zawierających wszelkie możliwe elementy, w szczególny sposób cieszące oko i ucho (śpiew, taniec, dekoracja, kostium, „czarodziejskie sztuczki" etc.). Bez wątpienia mistrzem zawierania takich kontraktów był **Karl Carl** (wł. Karl Andreas Bernbrunn, 1787–1854) – dyrektor zarządzający swego czasu wszystkimi trzema scenami Vorstadttheater, raczej sprawny menadżer teatru niż artysta, a przy tym ulubieniec publiczności, który gdy było „zbyt nudno", potrafił wprowadzić na scenę akrobatów i linoskoczków, połykaczy ognia i treserów zwierząt. Carl swoje teatralne imperium zbudował nie tylko dzięki schlebianiu gustom publiczności, ale i dzięki żerowaniu na przymierających głodem (nie ma w tym przesady) autorach[55]. Słynne już historie kontraktów podpisywanych przez dyrektora Carla, między innymi z gwiazdą Leopoldstadttheater – Nestroyem, trudno dziś traktować inaczej niż w kategoriach przykrej anegdoty, będącej jednak doskonałą ilustracją dynamiki życia teatralnego Wiednia tego czasu[56]. Autorzy

---

[55] Szacuje się, że autor utrzymujący się jedynie z pisania sztuk musiał oddać co najmniej trzy teksty rocznie, aby zapewnić sobie byt. Jak trudna była sytuacja materialna autorów, nawet tych cieszących się wielką estymą, ilustrują życiorysy gwiazd wiedeńskich teatrów. Gottfried Perinet i Felix von Kurz umierają w biedzie, Bäuerle w roku 1786 musi uciekać z Wiednia przed swoimi wierzycielami aż do Bazylei. Z problemami finansowymi borykają się Emanuel Schikaneder, a nawet Johann Nestroy. Przyczyną złej sytuacji materialnej autorów były w dużej mierze kontrakty podpisywane z dyrektorami teatrów, na mocy których autorzy za niewywiązanie się z umowy musieli płacić drakońskie kary – w Carltheater kara ta wynosiła nawet 100 tysięcy guldenów! Prawo autorskie zaczęło obowiązywać od roku 1847, zaś tantiemy wprowadzono dopiero w roku 1857. Nie oznacza to jednak, że wraz z uchwaleniem praw chroniących autorów ich sytuacja materialna uległa znacznej poprawie – Ludwig Anzengruber, nawet w czasach swych największych sukcesów, każdego roku otrzymywał zapomogę z miejskiego Ratusza (500 guldenów), dzięki czemu mógł opłacić czynsz (aż do 33. roku życia Anzengruber mieszkał ze swoją matką w jednopokojowym mieszkaniu).

[56] Skoro już mowa o dynamice życia teatralnego Wiednia, to trzeba przyznać, że najbardziej prężną częścią tej teatralnej machiny byli sami aktorzy. Ich sytuacja życiowa była nie do pozazdroszczenia, zwłaszcza gdy dali się skusić i podpisali cyrograf z dyrektorem Carlem, nie bez kozery stawianym za przykład kapitalisty (w złym tego słowa znaczeniu). Ponieważ Carl dość długo prowadził jednocześnie Theater an der Wien i Leopoldstadttheater, aktorzy byli zobowiązani występować na obu scenach. Nie ma w tym oczy-

piszący dla Carla zmuszeni byli – jak wspominał po latach Nestroy[57] – dostarczyć rocznie nawet osiem sztuk, z czego przynajmniej pięć fars ze śpiewkami (*Posse mit Gesang*), pisanych dla występującego w teatrze zespołu artystycznego. Jeśli sztuka zyskała akceptację dyrektora, autor tracił do niej wszelkie prawa – co najmniej na najbliższe trzy lata, co w praktyce oznaczało, że nie mógł sprzedać tekstu innemu teatrowi, ale też nie mógł wydać go drukiem. Te zabezpieczenia przed konkurencją, skądinąd powszechne i w innych teatrach, a przede wszystkim dość skuteczne, prowadziły jednak do absurdalnej wręcz sytuacji. Ferdinand Raimund za życia nie wydał drukiem ani jednej ze swoich sztuk, zaś Nestroy opublikował ich jedynie 17, a zatem nawet nie $^{1}/_{4}$ wszystkich swoich dzieł. Przypuszczenia, że drukiem ukazało się zaledwie 20% wszystkich tekstów inscenizowanych na wiedeńskich scenach ludowych, nie wydają się przesadzone i wprawiają w tym większe zdziwienie, gdy uświadomimy sobie, o jakich liczbach bezpowrotnie straconych tekstów mówimy. W samym tylko Leopoldstadttheater w latach 1781–1860 zagrano prawie 28 tysięcy spektakli i jak pokazują zestawienia finansowe teatru, inscenizowano w tym czasie sztuki 900 autorów, przy czym w spisie tym uwzględniono jedynie tych dramatopisarzy, których sztukę wystawiono minimum dziesięciokrotnie. Pisanie na akord mieściło się w ogólnie przyjętych normach, a za normę uchodziły dorobki literackie liczące kilkadziesiąt do kilkuset dramatów[58].

Autorzy piszący dla Volkstheater czerpali inspiracje ze znanych powszechnie historii, a ich dzieła stanowiły zazwyczaj parodystyczne przeróbki tych opowieści lub przeróbki innych znanych im tekstów angielskich, francuskich czy włoskich, ale „przepisanych" z uwzględnieniem lokalnego kolorytu i lokalnej aktualności, dzięki którym publiczność mogła „rozpoznać siebie" na scenie[59]. Teksty te były mie-

---

wiście nic nadzwyczajnego, przynajmniej dopóki nie uświadomimy sobie, że niekiedy jeden aktor występował w dwóch różnych spektaklach granych tego samego dnia, o tej samej godzinie, ale w dwóch różnych teatrach. Być może brzmi to jak okrutny żart, ale aktorzy często wybiegali w połowie spektaklu, po wygłoszeniu swoich kwestii, udawali się do kolejnego teatru, aby tam odegrać kilka scen, po czym znów wracali na pierwszą scenę, aby wystąpić w zakończeniu przedstawienia. Jeśli aktora nie było stać na dorożkę (a raczej rzadko było go stać na taki luksus), musiał mieć wyjątkowo dobrą kondycję, bowiem Theater an der Wien (Linke Wienzeile 6) i Leopoldstädter Theater (Praterstrasse 31) dzieliła odległość około 3 kilometrów.

[57] Por. Johann Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Hrsg. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier, William Edgar Yates, Bd. 15, Wien 1977, s. 547.

[58] Wspomniany już wcześniej Alois Gleich potrafił napisać rocznie nawet kilkanaście sztuk. Łącznie w swoim dorobku pisarz miał 224 sztuki teatralne i ponad 100 powieści rozbójniczych i rycerskich.

[59] Uwypuklanie różnych aspektów „lokalności" Volkstheater i grywanych na jego scenach sztuk wynika z przekonania, że to właśnie „lokalność" – w szerokim tego słowa znaczeniu – charakteryzuje to, czym jest Volkstheater. Teatry przedmiejskie już z założe-

szanką stylów i gatunków, sumą wielorakich zapożyczeń, nie tylko na płaszczyźnie tematów, ale właśnie i formy – często sceny przeplatano wstawkami muzycznymi (piosenkami bądź kupletami), muzyczną pantomimą lub fragmentami tanecznymi. Nie da się ukryć, że Volksstück powstała ze zderzenia różnych form i tradycji teatralnych, czerpiąc między innymi z dramatu i opery barokowej, dramatu jezuickiego, teatru wędrownego czy *commedia dell'arte*. Aby uświadomić sobie te wpływy, trzeba cofnąć się jednak do początku historii wiedeńskiej komedii ludowej.

---

nia miały przedstawiać życie ludu, a ten musiał identyfikować się z bohaterami i zdarzeniami przedstawianymi na scenie, musiał rozpoznawać ich otoczenie jako swoje własne. Naturalnym więc procesem było tak zwane *Verwienerung* („zwiedeńczenie") „importowanych" z zagranicy sztuk, czyli dostosowanie ich do wiedeńskich realiów. Bohaterowie pierwotnie sztuk Carla Goldoniego, Molière'a, Pierre'a de Marivaux czy Williama Shakespeare'a występują więc na tle znanych budynków Wiednia, mówią wiedeńskim dialektem, spędzają czas jak typowi wiedeńczycy, jedzą sznycle i popijają je piwem. Dzisiejsza lektura tych tekstów może wprawiać czytelnika w zadziwienie. Szczególnie zaskakujące wydają się parodie dzieł Shakespeare'a, które szturmem zdobywały wiedeńskie sceny zarówno pod koniec XVIII wieku, jak i w czasach największych triumfów Nestroya. Widzowie inscenizacji sztuk Karla Meisla, Joachima Perineta czy Ferdinanda Kringsteinera mogli więc śledzić losy Otella, a raczej Othellerle, bo jest on już rdzennym wiedeńczykiem, który za swoją podróż – nie na Cypr, lecz do jednej z dzielnic miasta, Wieden, płaci talarami i grajcarami, zaś Desdemonerl oświadcza się w winiarni. Niebanalne znaczenie w procesie „zwiedeńczania" tych sztuk odgrywa gastronomia: wartownicy spotykający ducha ojca Hamleta chętnie jedzą Rostbratwurst, a przed służbą przesiadują w browarze, Król Claudius lubuje się w Heurigerwein, zaś Ophelerl – ubrana jak typowa wiedenka – spędza z koleżankami popołudnia przy filiżance kawy. Hamlet z kolei – czytelnik lokalnej gazety „Der Neuwieder" – wysyła ukochaną Ophelerl już nie do klasztoru, ale do szpitala św. Marxa w Alservorstadt, choć z pewnością ani szpital, ani tym bardziej klasztor nie pasują do przebojowej Ophelerl, która chce wyciągnąć narzeczonego na potańcówkę do Sperlbauer w Leopoldstadt – lokalu znanego z występów Straussa. Podobne przykłady można jeszcze mnożyć, tym bardziej że i lista wiedeńskich parodii, nie tylko sztuk Shakespeare'a, jest wyjątkowo długa. Jak istotny dla historii Volkstheater jest lokalny koloryt i aktualność wystawianych na jego scenach sztuk, dowodzą już teksty krytyków piszących w kontekście teatru wiedeńskich przedmieść o *Lokaltheater*, *Lokaldichter*, a nawet *Lokalschauspieler*, co oczywiście zyskuje bezpośrednie przełożenie na formowanie się nowych gatunków, takich jak: *Lokalstück*, *lokale Posse* czy *Lokaloper* etc. Por. Roger Bauer, *Laßt sich koaxen. Die kritische Frösch' in Preußen und Sachsen. Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich*, Wien 1977, s. 128–130; Manfred Draudt, *Zum Lokalkolorit in den Shakespeare-Parodien von Perinet, Kringsteiner und Meisl*, „Nestroyana" 1996, Jhg. 16, H. 1–2; Ferdinand Kringsteiner, *Othello, der Mohr in Wien*, Wien 1806; Karl Meisl, *Othellerl, der Mohr von Wien oder die geheilte Eifersucht parodierende Posse in drei Aufzügen*, [w:] *Programmbuch / Burgtheater Wien; 60: Burgtheater*, Wien 1990; Joachim Perinet, *Hamlet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen, mit Gesang in Knittelreimen*, Wien 1807; William Edgar Yates, *Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge 1972.

2.1. Hanswurst *Super Star* – bohater gotowy na wszystko

Lady Mary Worley Montagu, która w roku 1716, będąc w podróży do Stambułu, zabawiła kilka miesięcy w Wiedniu, tak oto relacjonowała w swoich listach, uznawanych do dziś „za jedyne współczesne świadectwo wiedeńskiej Hanswurstkomödie"[60], pełen wrażeń wieczór spędzony w jednym z teatrów:

> Sądziłam, że budynek [Theatersaal] jest bardzo niski i ciemny; ale muszę przyznać, że komedia doskonale zrekompensowała te braki. Nigdy dotąd się tak nie śmiałam. Zaczęło się od tego, jak Jowisz zakochał się poprzez wizjer w chmurach, a skończyło na narodzinach Herkulesa. Ale najprzyjemniejszy był moment, w którym Jowisz wykorzystał swoją metamorfozę; gdy ujrzeliśmy go pod postacią Amphitriona, zamiast lecieć do Alkmeny z zachwytem, jaki pan Dryden włożył w jego usta, posłał po krawca Amphitriona i okpił go na sznurowany płaszcz, a jego bankiera na worek pieniędzy, Żyda na diamentowy pierścień i zamówił wystawną kolację w jego imieniu; a najwspanialszą częścią komedii był moment, kiedy biedny Amphitrion był torturowany przez tych ludzi za długi. Merkury użył sobowtóra w ten sam sposób. Ale trudno jest usprawiedliwić swobodę, z jaką poeta naszpikował swoją sztukę nie tylko nieprzyzwoitymi wypowiedziami, ale też ordynarnymi słowami, których, jak sądzę, nasza gawiedź nie usłyszałaby od oszusta. Poza tym dwóch sobowtórów słusznie spuściło spodnie na widok lóż pełnych ludzi z najwyższej arystokracji, którzy wydawali się być bardzo zadowoleni tą rozrywką i zapewnili mnie, że to była sławna sztuka[61].

Jak nietrudno się domyślić, autorka powyższego listu opisuje inscenizację *Amfitriona* autorstwa Johna Drydena, a raczej parodię tej sztuki wystawianą na scenie Kärtnertortheater, prowadzonego przez **Josepha Antona Stranitzky'ego** (1676–1726) – niekwestionowanego prekursora Wiener Volkstheater i legendarnego odtwórcę roli Hanswursta. Epizody, które tak bawią Lady Montagu, a które już wkrótce staną się przedmiotem ostrej krytyki Johanna Christopha Gottscheda i tematem rozgorzałej w Wiedniu w latach 1747–1769 „wiedeńskiej debaty teatralnej" (*Wiener Theaterdebatte*), zwanej potocznie „kłótnią o Hanswursta" (*Hanswurststreit*), nie były dla rodzimej publiczności niczym nowym.

---

[60] Robert Kauf, *Der Brief der Lady Mary Worley Montagu: Ein Tadel der Wiener Hanswurstkomödie?*, „Maske und Kothurn", Wien 1967, 13 Jhg., s. 109; Walter Meyer, *Werden und Wesen des Wiener Hanswursts*, Leipzig 1932, s. 22; Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig 1848, Bd. 1, s. 335–336; Eva-Maria Ernst, *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher: Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*, Köln 2002, s. 81–84.

[61] *The Letters and Work of Lady Worley Montagu*, ed. Lord Wharncliffe, Paris 1837, Vol. 1, s. 193–194 (pierwsze autoryzowane wydanie); Lady Mary Montagu, *Brief an Alexander Pope*, 14 IX 1716, [w:] *Briefe aus Wien*, Hrsg. Maria Breunlich, Wien 1985, s. 21.

Stranitzky już od czterech lat zarządzał teatrem przy Kärtnertor i rozweselał wiedeńczyków improwizowaną farsą, bajką czarodziejską i parodiami opartymi na repertuarze teatru wędrownego. To właśnie z praktyk teatru wędrownego wyrósł gatunek *Haupt- und Staatsaktionen* – tragikomiczna mieszanka form, powstała z angielskich, hiszpańskich, francuskich i włoskich dramatów oraz librett, przystosowana do lokalnego kolorytu i urozmaicona wycinkami antycznych mitów i legend, okraszonych dowcipem oraz miłosną intrygą. Bohaterami tych sztuk były postaci mitologiczne i historyczne – księżniczki, królowie, ale też postaci ludowych wesołków – Hanswurst i Pickelhering. Z tej spuścizny czerpie Stranitzky – łączy repertuar scen wędrownych z antycznymi historiami, a przy tym „zapożycza się" u włoskich librecistów (Donato Cupedy, Apostola Zeni, Pietra Antonia Bernardoniego), zaś wzorem teatru jezuitów kończy sztuki moralną tezą. Trudno dopatrywać się jednak w jego tekstach czegoś więcej niż dość prostej kompilacji stylów, motywów i form, zwłaszcza że sam Stranitzky – jak zauważa Otto Rommel – koncentrował się bardziej na dramatycznym potencjale oryginału, niż dążył do nadania swojej sztuce aktualnego rysu[62]. Nie można też traktować jego tekstów[63] jako „pra-Volksstück", która już z założenia „programowo odwraca się od stylu teatru i tekstów repertuaru Stranitzky'ego"[64]. Jednak nie od rzeczy byłoby upatrywanie w końcowej fazie rozwoju teatru wędrownego zalążka przyszłej Volksstück. Wykształcenie się gatunku mieszanych form, łączenie stylu wysokiego i niskiego, treści poważnych i komicznych, prowadziło do powstania unikalnej struktury, która znajdzie pełny wyraz w dramatycznych gatunkach inscenizowanych na scenach Volkstheater.

Tej swego rodzaju ambiwalencji form towarzyszyć będzie na scenie postać wspomnianego wcześniej żartownisia – symbolu wiedeńskiej sceny ludowej. Spopularyzowana przez Stranitzky'ego figura Hanswursta zapisała się w tradycji literackiej i teatralnej jako postać niejednoznaczna. Salzburski wieśniak, nieokrzesany prostak i wzór prymitywnej witalności, równie naiwny i głupi, co sprytny, cieszył publiczność, dostrzegającą w nim typowe ludzkie słabości i wady, a więc i swoje własne ułomności. Hanswurst – postać pośrednicząca między sceną a widownią, to esencja prostej filozofii życiowej: „Lepiej nisko żyć, niż wysoko wisieć"[65]. Nie interesują go wzniosłe idee, wierzy w „jedzenie i picie, babę i wino. [...] Ma usta

---

[62] Por. Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie...*, s. 231.

[63] Nie do końca wiadomo, czy przypisywane Stranitzky'emu teksty w rzeczywistości są jego autorstwa, czy może, jak podejrzewał Helmut Asper, są dziełem kilku autorów. Por. Helmut G. Asper, *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken*, Wien 1975, s. 11–19.

[64] *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen...*, s. 51.

[65] Słynna fraza pochodzi z inscenizowanej przez Stranitzky'ego adaptacji opery Apostolo Zeniego *Scipio in Spanien* (1732).

wypchane kiełbasą, a nie frazesami"[66]. Paradoksalnie, to właśnie jego niedoskonałości decydują o konfiguracyjności funkcji tej postaci. Pozbawiony psychologicznej motywacji Hanswurst wkracza na scenę wyposażony w swoje nieodłączne atrybuty, czerwoną kamizelkę i szpiczasty zielony kapelusz – jako obcy wobec świata przedstawionego komentator, ośmiesza jego heroizm, „niszczy każdą tragiczną sytuację"[67] i prowadzi tym samym do dekonstrukcji ram zastanego porządku. Bezwstydność i rubaszność Hanswursta, jego nieznająca granic kpina z patosu i narastająca z czasem cyniczna krytyka państwa i porządku społecznego, czynią z niego żywe uosobienie „realizmu przeciwko idealizmowi jego scenicznych towarzyszy"[68] i otwierają drogę do podwójnej struktury farsy i burleski Volkstheater.

Przewrotność postaci Hanswursta, jego nieco diaboliczny rys, sprawiają, że jest on bohaterem występującym (niekiedy mniej, niekiedy bardziej otwarcie) przeciwko władzy i polityce państwa. Postrzegany przez swoich oponentów jako element aspołeczny i anarchizujący, stanowił zły przykład moralny, ale i – w dalszej perspektywie – bezpośrednie zagrożenie dla społecznego ładu. Nic dziwnego, że jego skłonność do ostrej krytyki próbowano zdecydowanie utemperować. A jednak postać Hanswursta, przez dziesięciolecia podążająca za zmieniającymi się realiami i gustami publiczności, opierała się wszelkim próbom bojkotu komedii ludowej przez józefińskich reformatorów, takich jak **Joseph von Sonnenfels** (1733–1817), wymykała się wprowadzonej za rządów Marii Teresy cenzurze (1751) oraz zakazowi improwizacji (1752), przechodząc kolejne metamorfozy[69]. Nowe transfiguracje postaci Hanswursta: Bernardon, Jackerl, Kasperle, czy-

---

[66] Ernst Fischer, *Johann Nestroy*, [w:] *Von Grillparzer zu Kafka. Von Canetti zu Fried*, Hrsg. Karl Markus Gauß, Frankfurt am Main 1991, s. 128.

[67] Alexander von Weilen, *Geschichte des Wiener Theaterwesens. Von den Ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater*, Bd. 1, Wien 1899, s.135.

[68] Joseph Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Bd. 3, Regensburg 1918, s. 33.

[69] Historia cenzury w Austrii jest w pewnym sensie bezpośrednim tematem prowadzonego tu wywodu, stąd konieczność przywołania, choćby na marginesie, kilku faktów i dat mających zasadniczy wpływ na kształt ówczesnego życia teatralnego. Pierwsze próby kontrolowania, a następnie wpływania na teatralny repertuar i treść sztuk pojawiają się w momencie, gdy teatry porzucają improwizację (po części za sprawą ataków obrońców moralności, domagających się kategorycznego zakazu improwizacji) na rzecz tekstu. Początkowo pieczę nad cenzurą sprawują: arcybiskup Wiednia, kancelaria dworska, rząd krajowy, a przede wszystkim uniwersytety, podlegające od roku 1623 wpływom jezuitów. Cenzurowanie beletrystyki z kolei należy do obowiązków pracowników biblioteki dworskiej. W roku 1751 Maria Teresa powołuje Bücher-Censurs-Hofkommission, czyli komisję dworską do spraw cenzury, trzy lata później powstaje pierwszy spis dzieł zakazanych, obejmujący m.in. dzieła Voltaire'a (za nadmierną krytykę religii), Jeana Jacques'a Rousseau *Julia, czyli Nowa Heloiza* (z powodu krytyki Kościoła katolickiego

niły z niego bohatera w pewnym sensie nieśmiertelnego[70]. Tradycję Hanswursta Stranitzky'ego kontynuował jego sukcesor **Gottfried Prehauser** (1699–1769), osadzając postać wesołka jeszcze mocniej w tradycji *commedia dell'arte*. Hanswurst występował na scenie (zachowując swój znak rozpoznawczy – bródkę, którą nosi nawet wtedy, gdy przebrany jest za nimfę) już jako szewc lub krawiec, kierujący się zasadą: „Świat jest pełen wiatru, kto mu się nie poddaje, jest jak głupi

---

i celibatu oraz gloryfikowania samobójstwa), Christopha Martina Wielanda *Geschichte des Agathon* (za obsceniczność), czy *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego (którym zarzucano „nadmierną namiętność młodego człowieka względem żony swojego przyjaciela"). Aż do śmierci Marii Teresy (1780) na listę ksiąg zakazanych wpisano około 4600 tytułów. Trzeba przyznać, że Maria Teresa była wyjątkowo wrażliwa na „podprogowy przekaz" płynący ze sceny – nie tylko zakazała odgrywania historii religijnych, np. historii wypędzenia Adama i Ewy z raju czy historii o Trzech Królach, które w jej przekonaniu utwierdzały wiarę w zabobony, ale w roku 1777 po lekturze *Romea i Julii* wydała kategoryczny zakaz wystawiania tej sztuki, uznając ją za zbyt smutną. Wprawdzie ostatecznie sztuka Shakespeare'a trafiła na wiedeńskie sceny, ale jako opowieść z *happy endem*, na której końcu kochankowie żyją długo i szczęśliwie. Na tym jednak nie koniec troski cesarzowej o obyczajność ludu. Maria Teresa żywo interesowała się także życiem aktorek i niejedną z nich zganiła za zbyt śmiałe zachowanie na scenie. Nacisk na wychowawczą rolę teatru kładł również Józef II. W roku 1781 cesarz ustanowił nowe prawo regulujące cenzurę, ograniczył liczbę cenzorów (w ich skład wchodzą teraz znani literaci, w tym także autorzy dramatyczni), nakazał sporządzenie nowego (nieco uszczuplonego) indeksu dzieł zakazanych, ograniczenie kolportażu literatury z zagranicy i wzmożenie kontroli rynku księgarskiego, w czym pomagała aktywna jak nigdy policja (*Zensurpolizei*). Z dzisiejszej perspektywy można mówić o co najmniej dwóch, w jakimś sensie pozytywnych, następstwach wprowadzonej cenzury. Po pierwsze: obowiązek złożenia do wglądu cenzury dwóch egzemplarzy sztuki – o czym była już mowa – uratował te teksty przed zniszczeniem i zapomnieniem. Po drugie: korekty i wymogi cenzorskie doprowadziły do powstania charakterystycznego wiedeńskiego stylu teatru – stylu wysokiego i będącego znakiem prestiżu, choć oczywiście mowa tu raczej o scenie Burgtheater niż o scenach teatrów przedmieść, uciekających na różne sposoby od obostrzeń cenzury. Por. Lesi Body, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795*, Frankfurt am Main 1977, s. 43–57; Carl Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*, „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft" 1897, nr 7, s. 238–340.

[70] Wprawdzie pod koniec XVIII wieku postać żartownisia znika ze scen Vorstadttheater, ale zostaje ponownie ożywiona w komedii Ludwiga Tiecka *Gestiefelter Kater* (1797) oraz powieści Augusta Klingemanna *Die Nachtwachen von Bonawentura* (1804). Dość niespodziewanie postaci Hanswursta i Kasperle powracają do literatury po roku 1945, głównie dzięki austriackiej awangardzie. Potencjał tej postaci odkrywają przedstawiciele „Wiener Gruppe" i czynią z niej bohatera swoich sztuk i pantomim, np.: Gerhard Rühm (*allerletztes hanswurststück*), Konrad Bayer (*kasperl am elektrischen stuhl*) i H. C. Artmann (*die mißglückt luftreise*). Por. Wendelin Schmidt-Dengler, *Kasperls Wiederkehr. Anmerkungen zum Thema der Wiener Gruppe*, „Lesezirkel", Juni 1993, nr 63, s. 5–6.

osioł wyszydzany i wyśmiewany". Następnie **Felix von Kurz** (1717–1784) uczynił z Hanswursta głównego bohatera swych *Lustiges Mischmasch* (*ambigu comique*), utworów składających się z elementów komedii, pantomimy i operetki, znanych jako *Bernardoniade*, i „przechrzcił" wesołka na Bernardona – mistrza improwizacji *par excellence*. Bernardon w wykonaniu Kurza raczej egzemplifikował barokową niepewność człowieka zależnego od metafizycznych mocy wymykających się możliwościom jego poznania, niż był krytycznym rezonerem. W fantastycznym świecie komedii czarodziejskich i maszynowych (*Zauber- und Maschinenkomödien*) Kurza nie było większej logiki zdarzeń ani hierarchii pomiędzy postaciami pochodzącymi z boskiego i ludzkiego porządku, co uznać należy nie tylko za przełamanie tradycyjnej poetyki, ale i za szczególnie siarczysty policzek wymierzony oświeconemu absolutyzmowi monarchii oraz idei stanowej hierarchii. Wiedeńskiej komedii pozbawionej postaci Hanswursta nie wyobrażał sobie również **Philipp Hafner** (1735–1764), choć jednocześnie jako pierwszy z autorów tak widocznie uciekał od improwizacji w stronę tekstu sztuki. Hafner, zwany „ojcem Wiener Volksstück", dąży do integracji intencji sztuki improwizowanej z regułami gatunkowymi Lustspiel i Sittenstück, parodii i Lokalstück, w czym upatrywać należy podstawowej formy Volksstück. Podobnie jak Carlo Goldoni i Ludvig Holberg, próbuje on dokonać odnowy „dramaturgii gry" poprzez spisanie jej jako regularnej Lustspiel, łącząc przy tym burleskę z komedią charakterów, co z kolei przywodzi na myśl praktykę Molière'a. Trzeba w tym miejscu wyjaśnić, że linia rozwojowa wiedeńskiej Volksstück biegnie równolegle do rozwoju teatru paryskiego i komedii włoskiej. Również w Wiedniu, podobnie jak w Paryżu i Wenecji, dochodzi do progresywnej literaryzacji teatru improwizowanego, a inspiracje twórczością Goldoniego (widoczne u rówieśnika Hafnera, Franza von Heufelda) i Carla Gozziego (który zafascynuje Karla Marinelliego, Karla Friedricha Henslera, Aloisa Gleicha, a później i Raimunda), jakkolwiek nieco spóźnione w stosunku do recepcji ich dzieł w Niemczech, są niezaprzeczalne[71].

Hafnerowi nieobce są i dzieła Pierre'a de Marivaux, a widocznym śladem wpływów twórczości francuskiego pisarza jest postać Crispina, występującego ra-

[71] W latach 1777–1779 Friedrich August Clemens Werthes wydał w Bernie pięciotomowy zbiór dzieł teatralnych Gozziego, które stały się początkiem mody na Gozziego w Niemczech i wywarły znaczny wpływ między innymi na Goethego, Friedricha Schillera czy braci Augusta Wilhelma i Friedricha Schleglów. Prawdopodobnie to właśnie sztuki Gozziego stały się impulsem do powstania dzieł Ludwiga Tiecka: *Ritter Blaubart* (Sinobrody, 1797), *Der Gestiefelte Kater* (Kot w butach, 1797) i *Das Ungeheuer oder der verzauberte Wald* (Monstrum albo zaczarowany las, 1798); Friedricha Schillera *Turandot* (1802); Clemensa Brentano *Die lustige Musikanten* (Weseli muzykanci, 1802); Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna *Prinzessin Blandina* (Księżniczka Blandyna, 1815) czy Richarda Wagnera *Die Feen* (Wróżki, 1833). Por. F. A. C. Werthes, *Italiens neueste Schaubühne von Karl Gozzi, genannt der Shakespear (I) der Italiäner*, Bern 1777–1779.

mię w ramię z Hanswurstem i jego przeciwieństwem – płaczliwym i zahukanym Kasperle (*Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin, die lächerlichen Schwestern von Prag*, Odoardo dręczony przez trzech szwagrów albo Hannswurst i Crispin, śmieszne siostry z Pragi). Hanswurst w wydaniu Hafnera nie jest już bynajmniej prostaczkiem, którym kierują naturalne instynkty, ale staje się krytykiem niemoralnych zwyczajów panujących w domu jego pana, wręcz strażnikiem obyczaju. Ta przemiana jest wynikiem wpływu otoczenia – Hanswurst nie zostaje przedstawiony w nieokreślonej przestrzeni (Stranitzky) ani też w fantastycznym świecie herosów (von Kurz), ale w mieszczańskim domu wraz z jego mieszkańcami – wiedeńczykami z krwi i kości. Sztuki Hafnera, o których Goethe 22 stycznia 1813 roku w liście do hrabiny Josephine O'Donell pisał, że przedstawiają „prawdziwie żywiołowo, ogromne zmysłowe masy stolicy" i są „pomnikiem czasu i lokalności", a które nawet zagorzały pogromca Hanswursta, Sonnenfels, porównywał do kunsztu Plauta[72], znalazły swoją kontynuację w twórczości **Joachima Perineta** (1765–1816), znanego głównie z przeróbek sztuk mistrza, między innymi słynnych *Die Schwestern von Prag* (Siostry z Pragi)[73]. Perinet wraz z **Karlem Friedrichem Henslerem** (1759–1825) przygotowali łącznie kilkaset sztuk na sceny Theater an der Wien i Leopoldstädter Theater, który wiedeńczycy nie bez powodu nazywali Kasperltheater. Malowana kurtyna teatru przy Praterstrasse przedstawiała bowiem wesołka w towarzystwie muzy komedii, unoszącego się w skrzydlatym wozie zmierzającym, wbrew stojącemu naprzeciwko niego z rózgą krytykowi, w stronę Parnasu. Aby alegoria była pełna, trzeba dodać, że na przeciwległej stronie kurtyny znajdowała się jeszcze jedna postać – przepasany na znak żałoby czarnym tiulem Hanswurst. Symboliczne wypędzenie Hanswursta z wiedeńskiego teatru rozpoczęło okres panowania na scenie Kasperle, który mimo swych niedyspozycji wokalnych został bohaterem sztuk śpiewanych *Singspiel-Kasperliaden* oraz romantyczno-komicznych Volksmärchen, w których jego figura służyła jako swoiste *exemplum* „bezsilności człowieka swoich czasów"[74].

2.2. Niepojęte czary

Schyłek XVIII wieku jest dla monarchii okresem straconych nadziei. Echa niedawnej rewolucji francuskiej i niestabilność polityczna Europy tylko wzmogły rządy policyjne Franciszka I, ogarniętego obsesją utrzymania władzy abso-

---

[72] Por. Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die Wiener Schaubühne*, Hrsg. Hilde Haider-Pregler, Graz 1988, s. 249.

[73] Por. Joachim Perinet, *Die Schwestern von Prag. Singspiel in zwei Aufzügen nach dem Lustspiele des weil. Herrn Hafner für das Leopoldstädter-Theater neu bearb. von Joachim Perinet*, Wien 1841.

[74] Erich Joachim May, *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin 1975, s. 28.

lutnej. Jako zdeklarowany konserwatysta cesarz nie wykazywał jakichkolwiek ambicji reformatorskich, co było bezpośrednią przyczyną nie tylko kryzysu ekonomicznego, ale i kryzysu we wszystkich obszarach życia, pogłębiającego się latami za sprawą uwikłania kraju w konflikt z Francją. Austria, choć znalazła się po stronie pogromców Francji, w rzeczywistości wychodziła z wojen napoleońskich jako największy ich przegrany, tracąc nie tylko pozycję mocarstwa na scenie politycznej, ale i znaczną część swojego imperium. Fatalna sytuacja gospodarcza, a także narastające w kraju ruchy niepodległościowe skłoniły cesarza oraz sprawującego faktyczną władzę w państwie kanclerza Klemensa Lothara von Metternicha do zaostrzania policyjnego terroru i cenzury, jak również kulturalnego odseparowania kraju od reszty Europy. Tym samym załamujące się państwo Habsburgów wkraczało w XIX wiek jako „Chiny Europy" – jak złośliwie nazywali Austrię ówcześnie zagraniczni dyplomaci. Widmo nieustających wojen, a przede wszystkim represje i drastyczna pauperyzacja, były powodem nasilających się społecznych animozji, tym większych, że państwo coraz chętniej inwigilowało swoich obywateli. Na cenzurowanym znalazł się i teatr, zwłaszcza sceny teatrów przedmieść, cieszące się wśród cesarskich urzędników wyjątkowo złą sławą, nie tylko dlatego, że uznawane były za miejsca „*rendez-vous* ochoczych panien"[75] i „pierwsze targowisko miłości Wiednia"[76], ale przede wszystkim ze względu na ich agitacyjny potencjał. Teatr jako medium masowe stwarzał realne zagrożenie dla władzy, przez co podlegał niepomiernie większym restrykcjom niż inne dziedziny sztuki. W roku 1797 cenzor Franz Karl Hägelin uprzedzał młodszych kolegów po fachu, że „cenzura teatralna musi być znacznie bardziej sroga niż zwykła cenzura błahych wydawnictw, [ponieważ – M.W.] wrażenie, które dzieło zmienione w żywe działanie aż do złudzenia musi wywoływać w sercach i umysłach widzów [...] [ma – M.W.] różną siłę, a w przeciwieństwie do książek jest dostępne dla całej widowni, ludzi każdej klasy i każdego stanu"[77]. Poza dziełami objętymi całkowitym zakazem inscenizacji lub wystawianymi w wersji okrojonej przez „świętą C"[78] – jak żartobliwie pół wieku później nazywał cenzurę dyrektor Carl – były i takie, w których ingerencja cenzorów prowadziła do absurdalnych, ale jakże skutecznych z punk-

---

[75] Hermann von Pückler-Muskau, *Briefwechsel und Tagebücher*, Hrsg. Ludmilla Assing, Bd. 2, Hamburg 1973, s. 22.

[76] Gustav Gugitz, *Der Weiland Kasperl. Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens*, Wien 1920, s. 261.

[77] Cyt. za: Carl Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*, „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft" 1897, nr 7, s. 301.

[78] *Kann man also Honoriger seyn als ich es bin? Briefe des Theaterdirektors Karl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, Hrsg. Brigit Pargner, William Edgar Yates, Wien 2004, s. 99 (list z dnia 6 III 1843).

tu widzenia państwowego aparatu, ingerencji i korekt. Szczególnie dbano o to, aby teatr nie ośmieszał władzy państwowej, Kościoła, ale i uprzywilejowanych warstw społeczeństwa, będących najczęstszym obiektem ataków i kpin[79]. Zapobiegliwość ta była tak daleko posunięta, że „postacią negatywną w jakiejś sztuce mógł być najwyżej baron, jeśli autor chciał hrabiego przedstawić ujemnie, to

---

[79] O ile za rządów Józefa i Leopolda II cenzura miała być instrumentem oświecenia, o tyle cesarz Franciszek uczynił z niej narzędzie ucisku. Na każdym spektaklu, a nawet na próbie obecni byli komisarze teatralni czuwający nad tym, aby aktorzy ściśle trzymali się tekstu sztuki zaakceptowanego przez cenzurę. Komisarze mogli przy tym tak daleko ingerować w koncepcję reżyserską, że zdarzało im się częstokroć dokonywać zmian w scenografii czy kostiumach. Oprócz listy sztuk zakazanych istniała również lista zakazanych słów. Pod żadnym pozorem ze sceny nie mogły paść słowa: *tyran*, *tyrania* czy *despotyzm*, zaś słowa *wolność* i *równość* miały być traktowane z największą powagą. Tematami tabu był kryzys finansowy, gospodarka państwa i ogromna inflacja, a także masoneria i aż dziw, że cenzura nie rozszyfrowała granego w Theater an der Wien *Czarodziejskiego fletu* naszpikowanego masońskimi symbolami (Wolfgang Amadeus Mozart i Emanuel Schikaneder byli członkami loży). O ile Maria Teresa dbała o dobre samopoczucie widza w teatrze i zabraniała grywać sztuki zbyt smutne, o tyle Franciszek dbał o nerwy swoich poddanych i zabraniał na scenie ekscentrycznych zabaw z bronią, przyzwalając jedynie na „pojedyncze niezbyt huczące strzały z pistoletów lub flint w dobrych sztukach" (Glossy, s. 144). Ponadto kontrolowano ściśle liczbę przedstawień i różnicowano repertuar w zależności od statusu sceny – nie każda scena na prowincji mogła grywać sztuki wystawiane w Wiedniu – a także zmieniano tytuły sztuk lub nazwisko ich autora, jeśli – na przykład jak Schiller – uchodził on za autora wyjątkowo „niebezpiecznego". Cenzura miała również baczenie na recenzje i sprawozdania ukazujące się w prasie. Wszystkie obostrzenia, o których tu mowa, obowiązywały w całej monarchii, aczkolwiek były regionalnie zróżnicowane. W miastach takich jak Kraków i Lwów surowo zabronione było słowo *ojczyzna*. W roku 1813 doszło nawet do prowokacji, która wzbudziła poruszenie austriackiej policji – na rozklejonych w mieście afiszach zapowiadających premierę opery *Kopciuszek* jakiś „żartowniś" zmienił słowo Kopciuszek na Kościuszko. Jak surowe były restrykcje austriackiej cenzury, niech świadczy sarkastyczny komentarz Franza Grillparzera (jego *König Ottokar* został zabroniony przez samego cesarza), zamieszczony w pamiętnikach pisarza: „Austriacki poeta powinien być wynagradzany lepiej niż jakikolwiek inny. Kto w takich warunkach nie stracił całkiem odwagi, jest prawdopodobnie bohaterem". Por. Hugo Aust, *Gottes rote Tinte. Zur Rechtfertigung der Zensur in der Restaurationszeit*, [w:] *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze*, Hrsg. William Edgar Yates, Ulrike Tanzer, Wien 2006, s. 53–70; Carl Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur…*; Jerzy Got, *Das österreichische Theater in Krakau im 18. und 19. Jahrhundert*, Wien 1984, s. 143; Alice M. Hanson, *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge 1985, s. 42; Franz Grillparzer, *Grillparzers Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: *Erinnerungsblätter 1822–1871*, Wien 1924, s. 131; *Instruktion für die Theaterkommissäre in den Vorstädten von Wien*, [w:] Karl Glossy, *Zur Geschichte der Theater Wiens I*, Wien 1915, s. 59–64.

cenzura domagała się, aby obniżył mu tytuł do barona”[80].

Konsekwencją wprowadzonych restrykcji była ucieczka teatru w stronę *Zauberspiel* (sztuki czarodziejskiej) i licznych jej odmian gatunkowych, stwarzających jedyną nieskrępowaną, jak mogłoby się wydawać, przestrzeń twórczej wolności, legitymizowaną przez władzę. *Zauberspiel* idealnie wpisywała się w józefiński model myślenia o człowieku, przedstawiając go nie takim, jaki jest, ale takim, jaki powinien być. Przenikały się tu dwa światy – czarodziejski, zamieszkany przez duchy, wróżki i czarnoksiężników, oraz świat ludzki, którego protagoniści odzyskiwali społeczną równowagę, czyli podporządkowywali się odgórnie panującemu porządkowi, dzięki ingerującym w ich życie bóstwom. Jednocześnie czarodziejska drama, urzekająca widza „efektami specjalnymi” (zapadnie, odgłosy grzmotów, błyskawice, sceny zbiorowe) i dowcipem, była dla niego alternatywą dla rzeczywistości politycznej zawieruchy, pełniła funkcję kompensacyjną, a przy tym edukowała go i skłaniała do poprawy. Nie oznacza to jednak, że *Zauberstück* była swego rodzaju narzędziem propagandy mamiącej widza kolorowymi obrazami i stanowiącej ekwiwalent prawdziwego życia. Gatunek ten, choć miał nade wszystko służyć jako wykładnia zasad etycznych, stwarzał autorom możliwość zawoalowanego sposobu mówienia o rzeczywistości. Snując delikatną nić porozumienia z widzem, autor zmuszał go do deszyfrowania aluzji i odnajdywania analogii między światem bogów a codziennością. Zanim jednak autorzy odkryją w *Zauberstück* jej emancypacyjny



Der
Tyroler Wastel.
Eine komische Oper in drei Aufzügen
von
Emanuel Schickaneder.
Die Musik ist vom Herrn Haibel Mitglied
des k. k. privil. Wiedner Theaters.
Leipzig bei August Geers 1798.

Ilustracja 1. *Der Tiroler Wastel*

Źródło: Karta tytułowa libretta, rok 1792

[80] Henryk Wereszycki, *Historia Austrii*, Wrocław 1986, s. 176.

potencjał, którego egzemplifikacją staną się dzieła Nestroya, będą eksplorować oświeceniowy motyw teodycei, poszukując w nim zręcznego dramaturgicznego modelu, umożliwiającego komiczne oswojenie socjalnych dysfunkcji i osadzenie ich w stabilnych ramach społecznego porządku. Przed zbanalizowaniem ratuje wiedeńską *Zauberspiel* „uniwersalny geniusz przedmieść"[81] i dyrektor Theater an der Wien – **Emanuel Schikaneder** (wł. Johann Joseph Schickeneder, 1751–1812), osadzając w środku zdarzeń bohatera niejako naturalnie wyrastającego z konkretnego środowiska. Wokół tej postaci krystalizuje się napięta akcja, odciągająca uwagę widza od wszelkich czarodziejskich nieprawdopodobieństw. Schikaneder tworzy muzyczno-dramatyczną formę, będącą w zasadzie, jak *Czarodziejski flet* (1791) i *Der Tiroler Wastel* (Tyrolczyk Wastel) już prototypem Volksstück. Najsławniejsze dzieło Schikanedera – libretto opery Mozarta, było mieszanką *Besserungsstück, Zauberspiel, Zaubermärchen* oraz *Schicksalsdrama*, a wśród protagonistów nie zabrakło i figury ludowego wesołka, noszącej cechy Hanswursta i Kasperle, w którą w *Czarodziejskim flecie* wciela się Papageno.

Ludową tradycję *Zauberspiel* odkryli na nowo **Alois Gleich** (1772–1841) i **Karl Meisl** (1775–1853) – mistrzowie wiedeńskiej *Besserungsstück*, oraz **Adolf Bäuerle** (1789–1859), dzięki któremu na wiedeńskie sceny wkroczył Staberle – kolejny już następca Hanswursta. Staberle buduje atmosferę odprężenia, tak potrzebną po zakończeniu okresu wojen, nieco naiwnie, zawsze jednak żartobliwie interpretuje wielką politykę, a w łaski publiczności wkrada się zarówno dowcipem, jak i dzięki schlebianiu mieszczaństwu, uchodzącemu po wojnie wręcz za podporę społeczeństwa. Ten rodzaj dowcipu szybko jednak się wyczerpuje, a narastająca irytacja **Ferdinanda Raimunda** (1790–1836), według którego dzieła „wielkiej trójki" z czasem zaczynają razić pustką, zmusza aktora najpierw do poprawiania tekstów i uzupełniania ich na scenie własnymi żartami, później zaś do pisania sztuk dla samego siebie[82]. W jakimś sensie dzieła Raimunda zawdzięczamy więc wyjało-

---

[81] *Volksstück vom Hanswurstspiel…*, s. 97.

[82] W roku 1821 Raimund w liście do ukochanej – Toni Wagner – pisał: „Z naszymi pisarzami zawsze idzie mizernie; uprawiają swoją sztukę po prostu, by wyłudzić pieniądze, a nie, by zbierać wartości, i ręce nieraz opadają, gdy trzeba czytać te pisaninę". Raimundowi nie było jednak łatwo zrezygnować z grywania w tak nisko ocenianych przez siebie sztukach, zwłaszcza że pisarz od roku 1815 był związany z aktorką Luise Gleich – córką Aloisa Gleicha, którą poślubił (raczej niechętnie) w roku 1820. Małżeństwo to przetrwało zaledwie rok, ale związek obojga miał decydujący wpływ na życie zawodowe pisarza, przede wszystkim na początku jego kariery. Pierwszym prawdziwym sukcesem Raimunda był występ w sztuce Gleicha *Die Musikanten vom Hohen Markt* (Muzykanci z Hohen Markt), a największą jego porażką sympatia teścia, który wyjątkowo chętnie widział Raimunda w rolach bohaterów swoich sztuk. Można powiedzieć, że sympatia ta rosła wraz ze wzrostem popularności Raimunda i z całą pewnością nie była



Ilustracja 2. *Czarodziejski flet*

Źródło: Afisz teatralny. Theater an der Wien, rok 1791

wieniu stylu u jego poprzedników, choć pisarz szedł tą samą „ścieżką czarów", co jego niedawni mistrzowie. O ile jednak u Gleicha, Meisla i Bäuerlego eksplorowanie świata czarów często podyktowane było jedynie względami czysto pragmatycznymi (drogie inscenizacje, przepych i rozbudowana maszyneria łatwiej przyciągały do teatru publiczność i w czasach teatralnego kryzysu usprawiedliwiały coraz wyższe ceny biletów), a podejmowanie prób politycznego agitowania było wręcz nie do pomyślenia, o tyle Raimund w istocie był człowiekiem swych czasów, żywym ucieleśnieniem ducha epoki. Ten cierpiący na wieczną depresję „prawdziwy profesor hipochondrii"[83] – jak zwykł o sobie mówić – był jedną z najjaśniej świecących gwiazd Volkstheater pierwszej połowy XIX wieku, nie bez powodu nazywano go też „austriackim Molière'em"[84]. Choć trudno postrzegać dziś Raimunda jako autora politycznie zaangażowanego, zwłaszcza na tle współczesnego mu Nestroya, niemniej nie można odmówić mu krytycznego, aczkolwiek ukrytego pod maską czarów, spojrzenia na anachronizm monarszego absolutyzmu. Oczywiście, próżno

---

odwzajemniona, czego dowodem są słowa z listu pisarza (znów adresowanego do Toni Wagner): „Jest tu mój teść, Gleich, a za nim urzędnik Meisl. Ludzie oddają mi swoje sztuki do przejrzenia, a ja muszę przebrnąć przez dwa akty, zanim wyrzucę połowę".

[83] Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, Hrsg. Fritz Brukner, Eduard Castel, Bd. 5, München 1966, s. 745.

[84] Por. Hermann Pongs, *Ferdinand Raimund, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind"*, [w:] idem, *Das Bild in der Dichtung*, Bd. 4, Marburg 1973, s. 112–118.

szukać w jego dziełach politycznych dywagacji lub prowokacyjnych wystąpień, tym bardziej że trącą one – delikatnie mówiąc – nieco natrętnym moralizatorstwem. W sztukach Raimunda źli muszą odpokutować swe winy, a dobrzy zostają nagrodzeni za swe cnoty, ale ta prosta zasada obowiązuje także w świecie nadprzyrodzonym. Wróżka Lacrimosa, bohaterka *Chłopa milionowego*[85] ukarana za pychę, musi ponieść konsekwencje swojej lekkomyślności, mimo że jest jedną z najpotężniejszych wróżek. Choć Lacrimosa z łatwością zmienia losy ludzi, w jednej chwili zsyła na nich bogactwo lub może uczynić ich biedakami, sama nie może sobie pomóc i musi szukać wsparcia u przyjaciół. Raimund nie idealizuje świata nadprzyrodzonego, bo i w nim panuje ścisła hierarchia, ani też nie upiększa życia poszczególnych grup społecznych, bo wszystkich mierzy według tej samej miary albo, mówiąc inaczej, według tych samych zasad moralnych obowiązujących zarówno biednego chłopa, jak i mieszczanina czy nadprzyrodzone bóstwo[86]. Pomimo znajdowania się pod pręgierzem absolutystycznej cenzury, udała się Raimundowi rzecz wręcz niesłychana – pisze czarodziejską dramę z przesłaniem, według którego wszyscy obywatele są równi, mimo przynależności do różnych stanów, a nawet odmiennych porządków ontologicznych. Światem bohaterów Raimunda również rządzi leibnizowskie przesłanie. Nie ma lepszego świata niż ten, który mamy, a jeśli coś można w nim zmienić, to z pewnością nie stosunki społeczne. Zmieniać mogą się ludzie,

[85] Ferdynand Rajmund, *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna ze świata czarownego. Melodrama alegoryczna w trzech aktach*, przeł. Józef Damse, Warszawa 1826. Na ziemiach polskich *Chłop milionowy…* inscenizowany był wielokrotnie (Warszawa 1829, Płock 1830, Lwów 1830, Kraków 1831, Wilno 1850, Poznań 1870, Kalisz 1871, Poznań 1872, Lublin 1872, Kielce 1881, Warszawa 1979, Łódź 1980, Katowice 1996). Polskiej publiczności znane są także inscenizacje dramatów: *Diament króla duchów* (Lwów 1831, Kraków 1833), *Fabrykant barometrów* (Kraków 1832), *Gwiazdon, król Tatrów: i odludek* (Lwów 1831, 1845, Kraków 1832, Wilno 1849, 1856, Płock 1878, Kielce 1880, Kalisz 1884, Lublin 1884, 1900) oraz *Marnotrawca* (Kraków 1836, Lwów 1836, Warszawa 1837, Wilno 1858, Poznań 1872). Warto przypomnieć, że współczesne inscenizacje dramatu oparte są na tłumaczeniu Stanisława Kaszyńskiego, który przypomniał i opracował zapomniany już nieco tekst. W tłumaczeniu Kaszyńskiego dramat Raimunda nosi tytuł *Chłop milionerem* i został wydany wraz z *Miotełkami* (również w tłumaczeniu Kaszyńskiego). Por. Stanisław Kaszyński, *Do dziejów Raimunda w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny" 1977, nr 26, s. 347–352.

[86] Warto, na marginesie powyższych rozważań, odnotować jeszcze jedną uwagę o autorze *Chłopa milionowego*, o którym mówi się, że unikał karykaturalnego przedstawiania swoich protagonistów. Już w pierwszej scenie przywoływanego tu dramatu Raimund kpi sobie z siedzącego na widowni mieszczaństwa. Jego Lacrimosa – jeszcze raz przypomnę, że akcja toczy się w świecie nadprzyrodzonym – przyjmuje swoich gości w urządzonym po mieszczańsku salonie i zanim jeszcze przywita się z przybyłymi z wizytą czarodziejami, jak typowa mieszczańska gospodyni (także przez gości nazywana jest gospodynią), uraczy ich domowym koncertem.

a nawet istoty nadprzyrodzone, ale nawet one żyją w świecie hierarchicznego porządku. A jednak, być może to właśnie Raimund, na co wskazywałyby zwłaszcza jego późniejsze utwory[87], jest pierwszym autorem stawiającym pytanie o iluzję tak skonstruowanego świata.

2.3. Świat Nestroyem pisany

Śmierć Ferdinanda Raimunda (1836), która zbiegła się ze śmiercią cesarza Franciszka II (1835), jest poniekąd symbolicznym początkiem końca scholastycznego sposobu myślenia o świecie, *de facto* końcem pewnej epoki. W przeddzień Wiosny Ludów, gdy w Niemczech i Austrii wzrasta znaczenie młodej opozycji, a wraz z nią odwaga do otwartego wyrażania społecznego niezadowolenia, rozwój wiedeńskiej komedii ludowej nabiera nowego tempa, w znacznej mierze dyktowanego przez **Johanna Nepomuka Nestroya** (1801–1862). Jak zabójcze było to tempo dla ówczesnej władzy, dowodzi już sama nadgorliwość cenzury podejmującej liczne próby okiełznania fenomenu Nestroya – aktora, pisarza, w końcu i dyrektora teatru w Leopoldstadt, który w każdym ze swoich wcieleń był równie niepohamowany w sposobie demaskowania rzeczywistości, ale też uprawiania niewybrednego żartu. Nie ma chyba w historii Volksstück drugiego autora, który za naruszanie nakazów cenzury dostałby tyle mandatów i wyroków skazujących na więzienie, co Nestroy, a przy tym z wyroków tych czerpałby nieskrywaną satysfakcję[88]. Przez jednych zwany „Shakespeare'em Austrii", przez innych „Napoleonem podłości" – Nestroy za nic miał sobie siedzącą na widowni policję teatralną, besztając ją podczas spektaklu albo pokazując państwowym urzędnikom nagie pośladki. Nic dziwnego, że nawet króla Prus przestrzegano w anonimowych listach przed wiedeńskim aktorem: „żart i satyra Nestroya szkodzą moralności ludu"[89], a Friedrich Hebbel[90] zapewniał, że zrozumiały wydaje się

---

[87] Mam na myśli takie dzieła, jak: *Moisasurs Zauberfluch* (Klątwa Moisasura, 1827), *Die gefesselte Phantasie. Die unheilbringende Zauberkrone* (Czarodziejska korona przynosząca nieszczęście, 1829).

[88] Wiadomo przynajmniej o dwóch pobytach Nestroya w więzieniu. Po raz pierwszy został skazany w roku 1825 na karę kilku dni pozbawienia wolności za złamanie zakazu improwizacji, za drugim razem w roku 1836, gdy zdarzyło mu się obrazić (w dość wulgarny sposób) jednego z krytyków, za co również musiał spędzić kilka dni za kratami. Por. Helmut Herles, *Nestroy und die Zensur*, [w:] *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Hrsg. Jürgen Hein, Düsseldorf 1973, s. 121–132.

[89] Otto Basil, *Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1967, s. 110.

[90] Hebbel zaangażował się w nagonkę na Nestroya po obejrzeniu w roku 1849 *Judith und Holofernes* (Judyta i Holofernes) – sztuki, która była złośliwą parodią dramatu Hebbela.

lęk przed „przełamaniem opanowanej anarchii, gdy zna się Wiener Volkstheater z jego Nestroyem”[91].

Twórczość Nestroya jest przełomowa dla historii Volkstheater nie tylko dlatego, że pisarzowi jednym swoim występem udawało się przekreślić starania trzech pokoleń autorów Volksstück, dążących do moralizowania i pouczania ludu. „Kto w tej sztuce szuka »morału« albo »nauki«, dojdzie w zasadzie do wniosku – stwierdza Gert Müller – że nauka w tej sztuce jest niemoralna i cyniczna”[92]. Rzeczywiście – już sam sentyment Nestroya do społecznego marginesu i z gruntu niemoralnych oraz aspołecznych słabości bohaterów jego sztuk, nieszukających bynajmniej drogi ku „przyzwoitemu życiu”, stawia pod znakiem zapytania etyczny wymiar jego pisarstwa, przynajmniej z punktu widzenia ówczesnej krytyki, a nade wszystko aparatu cenzury[93]. Żaden z bohaterów Nestroya nie ma tak złotego serca i tak szczerych zamiarów, jak wiedeński pijak, wzbudzający sympatię widza nawet wtedy, gdy wygraną fortunę utopił w kieliszku i przegrał w karty, a teraz, ubrany w łachmany, prosi przyjaciela o kilka grajcarów na sznapsa (*Gałganduch, czyli trójka hultajska*[94]). Ale na bohaterach Nestroya – o czym bez-

---

[91] Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*, Hrsg. Richard Maria Werner, Bd. 10, Berlin 1904, s. 299.

[92] Gert Müller, *Das Volksstück von Raimund bis Kroetz*, München 1979, s. 32.

[93] Zdania krytyki, która dziś postrzega Nestroya jako prekursora współczesnego dramatu, w połowie XIX wieku były zdecydowanie podzielone. Jego przeciwnicy zarzucali mu handlowanie tanią rozrywką przeznaczoną dla naiwnego pospólstwa i, oczywiście, szerzenie złych obyczajów. Dowcip Nestroya porównywano niekiedy do knajpianych żartów, a całą jego twórczość do… kupy gnoju.

[94] Sztuka *Der böse Geist Lumpazivagabundus, oder Das liederliche Kleeblatt* najczęściej tłumaczona w Polsce jako *Gałganduch, czyli Trójka hultajska*, inscenizowana była na ziemiach polskich wielokrotnie – po raz pierwszy w Warszawie oraz Krakowie już w roku 1835 (a zatem dwa lata po austriackiej premierze). Kolejne inscenizacje sztuki: Lwów (1841), Kielce (1851), Wilno (1852), Lublin (1864), Płock (1867), Poznań (1872), Kalisz (1875), Łódź (1895), Sosnowiec (1897), Katowice (1930), Wilno (1928), Toruń (1930), Warszawa (1930, 1935). Sztuka wystawiana była również w Lublinie (1889), w Krakowie (1902) oraz we Lwowie (1903) jako *Trójka hultajska*, w Krakowie (1842) jako *Gałganduch* oraz *Gałganduch, czyli Hultajska trójka* (1836), a także w Wilnie (1928) jako *Trójka hultajska, czyli Gałganduch*. Kolejne inscenizacje miały miejsce w czerwcu 1944 roku w „Jarze” Teatrze Rozmaitości w Warszawie (reżyseria Stanisław Daniłłowicz) oraz w styczniu 1950 roku w Teatrze Osa w Łodzi (reżyseria Kazimierz Pawłowski) – tym razem w nowym opracowaniu Władysława Krzemińskiego i pod zmienionym tytułem jako *Złote niedole*. Równie popularna była sztuka *Pohulasz sobie*, inscenizowana we Lwowie (1842), Wilnie (1856), Warszawie (1863), Płocku (1867), Poznaniu (1872), Krakowie (1875), Kaliszu (1877), Lublinie (1880), Kielcach (1889), Lublinie (1897) i Sosnowcu (1898) oraz jako *Chcę sobie pohulać* w Warszawie (1845) i *Chcę sobie pohulać, czyli Kantorowicze* w Lublinie (1880). Ponadto realizowano: *Talizman* (Warszawa

względnie trzeba pamiętać – nie ciąży obowiązek moralnej poprawy, bo to nie jednostka sama w sobie jest zła – zdaje się mówić pisarz – ale kształtujący ją świat, a w nim wszyscy są równie śmieszni i równie słabi, bez względu na to, jaką grupę społeczną reprezentują.

Sarkazm Nestroya wymierzony jest w przedstawicieli wszystkich stanów – nie podlegają oni mocom wróżek i czarnoksiężników (nawet jeśli z pozoru postacie te czarują ludzkie życie), ale siłom ekonomii, polityki i społecznych nastrojów, a nade wszystko sile przypadku determinującej wszelkie ludzkie działania, podobnie jak i działania istot nadprzyrodzonych. Trudno chyba o bardziej pesymistyczną konstatację. Los jednostki wydaje się tu w istocie tragiczny, skoro nie ma ona żadnego wpływu na swoje życie. Jednocześnie to właśnie przypadek, jako zasada dramaturgiczna tego świata, staje się motorem komedii Nestroya i decyduje o jej unikalnej otwartej formie. Teksty Nestroya są w pewnej mierze niegotowe, ostentacyjnie wręcz niechlujne, biorąc pod uwagę model „skończonego" dramatu wystawianego w tym samym czasie na scenie Burgtheater. Te swego rodzaju „miejsca niedopowiedzeń" zostają wypełnione podczas spektaklu improwizowanym żartem, a przede wszystkim osobowością aktora, od którego wyczucia sceny zależał wydźwięk niekiedy całego dzieła. Przewrotna to, jeśli nie wręcz machiaweliczna metoda, czyniąca teksty te kompletnie nieprzewidywalnymi zarówno dla cenzury, jak i samej publiczności. Podczas spektaklu nie tylko padały kwestie, których próżno by szukać w egzemplarzach dostarczanych do wglądu cenzury, ale nawet i zapisane partie tekstu w sarkastycznej interpretacji Nestroya nabierały nowego brzmienia. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że język sztuk Nestroya jest kwintesencją tego, co nazwalibyśmy *lingua austriaca* – szczególną mieszanką bawarsko-niemieckich dialektów, z przemyconymi słowami czeskimi, chorwackimi, żydowskimi, a nawet polskimi i tureckimi, z jej fonetyczną strukturą, tonacją, zyskującymi prawdziwy wyraz i ostrość jedynie w wersji mówionej. Nestroy czerpał z tego arsenału pełnymi garściami, a jego szarmancka ordynarność znajdowała swój wyraz w grach słownych, bogactwie niuansów językowych, w pierwszej zaś kolejności w tym, co za Leopoldem Liegerem byłoby można nazwać „żyjącą mową ludu".

1849, Lwów 1845) jako *Dwoje rudych, czyli Talizman* oraz *Talizman, czyli Dwoje rudych* (Kraków 1859) oraz *Cyrulik lwowski, czyli Bieda z głową* (Lublin 1867), *Cztery temperamenta* (Kraków 1838), *Dwaj lunatycy* (Warszawa 1849) lub jako *Lunatycy, czyli Potrzeba i zbytek* (Kraków 1838, Lwów 1849, 1860, Wilno 1858 , Lublin 1877), *Koniec świata, czyli Trzy rodziny* (Kraków 1847, Poznań 1893, Warszawa 1894, Lublin 1895) oraz jako *Koniec świata* (Lublin 1865), *Na dole i na pierwszym piętrze, czyli Igrzysko fortuny* (Wilno 1837, Kraków 1836, Warszawa 1836, Lwów 1837), jako *Na dole i na pierwszym piętrze* (Kraków 1839) oraz jako *Na dole i na pierwszym piętrze, czyli Igrzysko losu* (Kraków 1838), *Serce w rozterce, czyli Ślusarz widmo* (Warszawa 1939, 1968) albo jako *Rozdarte serce* (Bydgoszcz 1961), *Rewolucja w Pikutkowie* (Warszawa 1933), *Małpa i narzeczony* (Kraków 1840, Lwów 1850), a także *Mój przyjaciel* (Kraków 1856).

Nie badając głębiej językowej materii tych sztuk ani historii zawodowych perypetii ich autora, znajdujących odbicie w jego dziełach, trzeba zauważyć, że sztuka, o której tu mowa – oczywiście w większej mierze sceniczna niż pisarska – to wręcz anarchistyczny żywioł. Nestroy „[…] owijał dynamit w watę i wysadzał świat dopiero wtedy, gdy już zdołał umocnić go w przekonaniu, że jest światem najlepszym z możliwych, i że kiedy chciał poderżnąć gardło, najpierw namydlał szyjkę ckliwością”[95]. W cytowanym tu stwierdzeniu Karla Krausa być może nie ma przesady, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę moment historyczny, w którym tworzył Nestroy, i jego skłonność do ironicznego mówienia o podstawowych problemach społecznych tego czasu. Satyryczny pesymizm jest tym silniejszy, że Nestroy jest realistą, choć w kontekście jego dorobku literackiego z pewnością jest to „realizm magiczny”. Od tej magii Nestroy będzie zresztą stopniowo uciekał; o ile jego pierwsze dzieła przynależą do dram i bajek czarodziejskich, a raczej są tak klasyfikowane przez autora, o tyle w późniejszych latach Nestroy koncentruje się już jedynie na farsie (*Posse*).

Ciekawe, że Kraus, który w wydrukowanym w 1912 roku na łamach „Die Fackel” słynnym eseju *Nestroy i potomność. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, kreśli sylwetkę Nestroya jako autora reakcyjnego, jednocześnie zdaje się ignorować praktykę teatralną, która ukształtowała jego styl i pozwoliła wygłaszać te „szorstkie kupleciki”[96] demaskujące nie „polityczne śmiesznostki, a śmieszność polityki”[97]. Kraus widzi w Nestroyu autora protestującego przeciwko własnej epoce, publicystę, zajadłego satyryka, walczącego ze społeczną niesprawiedliwością orężem wyrafinowanego humoru i patosu. Tymczasem Nestroy ani nie wielbił patosu, ani tym bardziej nie stronił od tego, co niskie, z prostackim dowcipem włącznie, co zdaje się godzić w wyobrażenia Krausa o poecie przerastającym talentem Heinego i Wedekinda, którego dowcip zmierza tam, gdzie „usadowiły się muzy”[98], a farsy „dają lepszy widok na sofity wyższych światów niż w repertuarze całej niemieckiej dekady”[99].

Owszem, Nestroy „wyczuwa poranne powietrze zgnilizny”[100] – jak konkluduje Kraus – ale jego polityczna przenikliwość manifestuje się przede wszystkim na scenie podczas aktorskiego popisu słowa. Nestroy jest zresztą tym bardziej twórczy, im więcej kopiuje i eksperymentuje ze stylem niskim i tradycją scen przedmiejskich. Jürgen Hein wskazuje na przykład, że w cenzorskim egzemplarzu sztuki *Na parterze i na pierwszym piętrze, albo: Kaprysy szczęścia*, po której

95 Karl Kraus, *Nestroy i potomność. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, przeł. Łukasz Musiał, [w:] *Spory o Biedermeier*, wybór, wstęp i oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, s. 94.

96 *Ibidem*, s. 97.

97 *Ibidem*, s. 102.

98 *Ibidem*, s. 98.

99 *Ibidem*, s. 100–101.

100 *Ibidem*, s. 105.

premierze Nestroy trafił do aresztu, cenzor skreślił przede wszystkim partie tekstu o zabarwieniu erotycznym – te zresztą najbardziej bawiły publiczność. A zatem w komedii uznanej przez Rommela za pierwszą Volksstück Nestroya próżno szukać konkretnych aluzji politycznych czy religijnych, narażających autora na wyroki cenzury, choć jednocześnie publiczność i krytycy nie mieli wątpliwości, że w tekście zostaje podjęty problem nierówności społecznych. Wbrew temu, co pisze Kraus, to, co decyduje o reakcyjności Nestroya, nie jest więc wynikiem „uduchowionej myśli", lecz doskonałego operowania stylem niskim i wpisaniem sztuk w lokalny kontekst.

We wspomnianym *Na parterze i na pierwszym piętrze…* Nestroy kreśli na przykład realistyczny obraz społeczeństwa napędzanego przez siłę pieniądza. Kluczem do popularności tej komedii nie jest jednak ostra krytyka, a przede wszystkim eksperymenty dramaturgiczne, na które pozwala mu forma teatru ludowego. Nestroy prowadzi akcję symultanicznie, pokazując – na podzielonej na dwie przestrzenie gry scenie – wystawne życie bogatego Goldfuchsa i egzystującą na skraju nędzy rodzinę zubożałego sprzedawcy staroci Schluckera. Podczas gdy na pierwszym piętrze milioner Goldfuchs urządza wystawne przyjęcia, zamieszkująca na parterze rodzina Schluckera walczy o przetrwanie. Jednoczesne zderzenie tak różnych, choć przecież graniczących ze sobą światów, tworzy „swego rodzaju metadialog toczący się między »górą« a »dołem«, i to on buduje napięcia […], pełni też funkcję spajającą dwa nurty zdarzeń, a nade wszystko w nim właśnie wyraża się teza moralna sztuki"[101]. W komedii Nestroya los obu rodzin odmienia się – biedni się bogacą, milioner traci swój majątek, ale tym razem nie w wyniku ingerencji postaci ze świata magicznego, lecz w konsekwencji splotu nieprzewidzianych wydarzeń. Zwrot ku konwencji farsy obyczajowej, która kończy się małżeństwem córki Goldfuchsa z synem Schluckera, pozwala – jak zauważa Małgorzata Leyko – wyeksponować społeczne zaangażowanie autora, portretującego współczesne mu realia:

> W tym czasie bowiem, w szczytowej fazie wiedeńskiego biedermeieru, dysproporcje pod względem zamożności – zwłaszcza między mieszczaństwem a niższymi warstwami – uległy wyraźnemu zaostrzeniu. Industrializacja z jednej strony pomnażała dochody klasy średniej, z drugiej strony generowała zastępy biedoty napływającej do Wiednia w poszukiwaniu pracy. […] Tak więc to przesunięcie w kierunku realizmu, jakiego dokonał autor *Na parterze i na pierwszym piętrze*, tłumaczy się niewątpliwie sytuacją zewnętrzną, jednak w samym tekście znajdujemy niewiele kwestii będących bezpośrednią krytyką dysproporcji społecznych czy propozycji ich

---

[101] Małgorzata Leyko, *Pieniądz jako »actus purus«. „Na parterze i na pierwszym piętrze" Johanna Nestroya*, [w:] *Ko-mediana. Prace poświęcone Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. Ewa Guderian-Czaplińska, Krzysztof Kurek, Poznań 2013, s. 75.



Ilustracja 3. Johann Nestroy, *Gałganduch, czyli trójka hultajska*. Kolorowy miedzioryt według Schoellera, rok 1834

Źródło: Gottfried Riedl, *Johann Nestroy. Bilder aus einem Theaterleben*, Wien 2006



Ilustracja 4. Wilhelm Knaack i Johann Nestroy (w roli Jupitera) w *Orfeuszu w piekle*. Litografia Adolfa Dauthage z roku 1860

Źródło: W. Edgar Yates, *„Bin Dichter nur der Posse". Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, Wien 2012

> skutecznego niwelowania. Porozumienie Nestroya z publicznością nie wymagało jednak dosłownych deklaracji i krytyki wyrażanej *expressis verbis*, by intencje autora pozostały czytelne dla wszystkich grup społecznych[102].

Podobnie fenomen Nestroya widzi Hein, odczytujący jego teksty przez pryzmat tradycji scenicznej i kontekst społeczno-ekonomiczny. Nie sposób mówić o Nestroyu inaczej niż jako o mistrzu „otwartej" dramaturgii – reagującemu na sytuację zewnętrzną, ale też sprawnie operującemu tym, co pozostawia mu tradycja teatru ludowego i tym, co już wielokrotnie użyte w innych dziełach zostaje na nowo ożywione przed oczyma publiczności – jakby za każdym razem zdzierał „futro z czcigodnej padliny"[103], by oblekać w nie raz po raz kolejne ze swoich postaci. Nestroy sam zresztą – jak podkreśla Friedrich Sengle – deklarował przywiązanie do twórczości Meisla i Bäuerlego[104], stawiając sobie za wzór to, co pospolite, prymitywne, ale też to, co w jakimś sensie jest już zużyte.

Kraus zwraca mimochodem uwagę na te aspekty techniki pisarskiej Nestroya, ale niektóre z nich zręcznie umniejsza. Wpływ tradycji scen przedmiejskich na Nestroya kwituje zaledwie stwierdzeniem, że dla niego „właściwy był dowcip wsparty efektem scenicznym"[105], jakby nie zauważając, że ów dowcip istniał głównie poprzez scenę. Dla Krausa:

> Wszelako wyższy Nestroy, który nic nie zawdzięcza żadnej obcej idei, jest tym, który posiada wyłącznie głowę, a nie postać. Dla niego rola to tylko wymówka, by móc się wymówić do końca; każde słowo wzrasta w pełnię uderzającą w postacie [...]. Nie aktor Nestroy, lecz przebrany w kostium adwokat jego satyrycznego przywileju, egzekutor jego ciosów, wodzirej swej własnej wymowności, mógł wywołać ów tajemniczy i z pewnością nie pochwycony w artystycznych swych początkach efekt przekazany jako szczytowy okres heroicznych czasów teatru [...]. U Nestroya literatury jest tak wiele, że teatr wręcz się jeży; więc autor musi zastępować aktora[106].

---

[102] *Ibidem*, s. 79.

[103] Karl Kraus, *Nestroy i potomność...*, s. 95. Kraus przeciwstawia Nestroya Hofmannsthalowi, zarzucając temu drugiemu, że zdzierając „futro z padliny", okrywa nim „zwłoki wątpliwej jakości", podczas gdy Nestroy „ściąga treść z miejsc, gdzie była ona niczym więcej jak treścią" i „wynajduje to, co już znalezione". Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że na tle Nestroya reprezentujący podobną „kuśnierską technikę pisarską" Hofmannsthal zda się jedynie czeladnikiem.

[104] „Tylko Bäuerle jest twórcą i wzorem gatunków poezji dramatycznej, gdzie sam się obracam". Cyt za: Friedrich Sengle, *Tradycja Karla Krausa ślepym zaułkiem badań nad Nestroyem*, przeł. Izabela Sellmer, Jacek Kubiak, [w:] *Spory o Biedermeier*, Poznań 2006, s. 425.

[105] Karl Kraus, *Nestroy i potomność...*, s. 94.

[106] *Ibidem*, s. 95–96.

Wiele obserwacji redaktora „Die Fakel" może dziś zaskakiwać. Z jego eseju można się dowiedzieć chociażby tego, że wprawdzie „dowcip ów korzysta z obcych treści", a autor nie wzbrania się przed tym, co niskie, to jednak „w każdej farsie można wskazać miejsca, gdzie przez najgrubszą treść prześwituje czystość myśli poetyckiej, gdzie widać jeszcze więcej nawet aniżeli ducha, bo uduchowienie"[107]. Kraus idzie jeszcze dalej – jakby odżegnując się od ordynarności żartów Nestroya, która mogłaby podważać jego szekspirowską wielkość[108] i rzeczone uduchowienie, konstatuje: „Im bardziej prostacka materia, tym proces głębszy"[109].

Warta uwagi wydaje się więc polemika, jaką prowadzi z Krausem Friedrich Sengle. W swoim eseju (o jakże wymownym tytule) *Tradycja Karla Kraussa ślepym zaułkiem badań nad Nestroyem* Sengle zarzuca wiedeńskiemu krytykowi, że ten niezbyt skutecznie przypomniał potomnym twórczość króla wiedeńskich scen przedmiejskich, skoro zawęził badania nad tą twórczością w zasadzie jedynie do badań nad ostrzem satyry. Według Sengle'a patetyczna rozprawa Krausa tylko zaciemnia obraz Nestroya, marginalizując znaczenie praktyki teatralnej dla twórczości autora *Gałganducha*. „Wobec podejść badawczych marginalizujących Nestroya z wiedeńskiego teatru ludowego, trzeba podkreślić, że jego historyczne miejsce można określić jedynie w kontekście teatru" – pisze Sengle, który powodzenia Nestroya poszukuje nie w geniuszu, lecz w „artystycznej świadomości i woli kontynuowania w pewnym zakresie tradycji teatru ludowego"[110]. Ale Sengle zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt, który w pewnym sensie mógłby tłumaczyć problemy Krausa ze swoim idolem:

> Już sama ilość napisanych przez niego [Nestroya – M.W.] sztuk i nieskrępowane wykorzystanie wzorców charakteryzuje go jako późnego autora dawnego teatru europejskiego i zarazem oddala od nowoczesnej sztuki słowa, przez której pryzmat odczytywał go Kraus. Można też powiedzieć, że historyczne zaklasyfikowanie Nestroya przychodzi germanistom tak trudno, gdyż dla Austriaka teatr europejski – od *commedia dell'arte* i Gozziego do paryskiego wodewilu i operetki Offenbacha – był o wiele ważniejszy niż „wielki" dramat niemiecki od Lessinga do Hebbla[111].

To rozpoznanie – zdaniem Sengle'a – mógłby zapewne potwierdzić Hebbel, którego biblijna historia Judyty została tak bezlitośnie sparodiowana przez Nestroya.

---

[107] *Ibidem*, s. 97.

[108] Kraus widzi bowiem w Nestroyu austriackiego Shakespeare'a.

[109] *Ibidem*, s. 97.

[110] Friedrich Sengle, *Tradycja Karla Krausa…*, s. 428.

[111] *Ibidem…*, s. 432.



Ilustracja 5. Theater Leopoldstadt. Miedzioryt Moritza Bermanna, rok 1880

Źródło: www.1020-wien.at/leopoldstaedter-theater.php [dostęp 10.08.2015]



Ilustracja 6. Carltheater. Pocztówka, 1912

Źródło: ze zbiorów prywatnych



Ilustracja 7. Theater an der Wien. Litografia Jacoba Alta, rok 1815

Źródło: www.operetta-research-center.org [dostęp 01.07.2015]



Ilustracja 8. Theater in der Josefstadt, rok 1826

Źródło: Gottfried Riedl, *Johann Nestroy. Bilder aus einem Theaterleben*, Wien 2006



Ilustracja 9. Theater an der Wien, rok 1834

Źródło: Gottfried Riedl, *Johann Nestroy. Bilder aus einem Theaterleben*, Wien 2006



Ilustracja 10. Theater in der Josefstadt, rok 1844

Źródło: www.collections.vam.ac.uk/item/01154328/h-beard-print-collection-print-t-mollo-co/

3. Sinusoida upadku i odnowy. Stań badań

Wiedeńskie teatry przedmieść boleśnie odczuły stratę Nestroya, tym większą że nie zostawił on godnego siebie następcy, a kult, który roztoczono wokół dzieła mistrza jeszcze za jego życia, z góry skazywał na porażkę każdego, kto chciał zasiąść w panteonie gwiazd Volkstheater, zajmując tym samym miejsce wielkiego poprzednika. Krytyka z coraz większym lękiem spoglądała na losy osieroconej sceny, choć przecież i Nestroy miał swoich zaciekłych wrogów, obwiniających go o „upodlenie" gatunku. W czasach swoich największych triumfów był on pod regularnym obstrzałem prasy codziennej, ganiącej go za obsceniczność i zbyt ostre żarty. Bez wątpienia znaczna część niepochlebnych komentarzy wysuwanych pod adresem króla wiedeńskiej farsy podyktowana była względami politycznymi, niemniej także i te najbardziej stronnicze – i pisane pod dyktando cenzuralnej poprawności – recenzje dowodzą jedynie, że Volksstück nawet w okresie swego największego rozkwitu pogrążona była w kryzysie. Wbrew pozorom stwierdzenie to nie jest niedorzeczne. Można zaryzykować tezę, że ciągłe odnawianie się gatunku bierze swój początek w chwili, w której krytyka zaczyna spekulować o jego zapaści, przy czym zasadność tych spekulacji nie ma większego znaczenia, liczy się bowiem sam fakt postawienia pytania o aktualną jego kondycję. Nie powinno zatem dziwić, że historia badań nad gatunkiem oscyluje – i to zdecydowanie dłużej, niż można by się tego spodziewać – wokół pytania o jego potencjalny upadek, bo tylko ten może inicjować odnowę. Spektakularnym przykładem niech będzie tu sam Brecht, którego krytyka Volksstück jako trywialnego gatunku doprowadziła do rzeczywistej próby jego odnowy, czego dowodem jest *Pan Puntila i jego sługa Matti*.

Thomas Schmidt już w pierwszym akapicie swojego „przewodnika" po Volksstück uprzedza:

> Historii Volkstheater i Volksstück od 1830 roku coraz częściej towarzyszą stwierdzenia o jej upadku. Krytycy teatralni wciąż obwieszczali schyłek gatunku; często nauka przejmuje opinie krytyków, które w międzyczasie stały się historyczne i przekazuje w ten sposób ideę o upadku Volksstück. Także sami dramaturdzy pośrednio czy bezpośrednio potwierdzają upadek gatunku, który próbują pokonać przez jego odnowę i modyfikację[112].

Skrupulatnie odnotowana przez Schmidta data uwzględnia więc nie tylko ostrą krytykę, z jaką już w latach trzydziestych XIX wieku musiał mierzyć się niepokorny Nestroy, ale również niepokoje wielbicieli kunsztu Ferdinanda Raimunda. Trzeba bowiem pamiętać, że diagnozę upadku gatunku wieszczono tuż po śmierci Raimunda, a więc w czasie, gdy Nestroy miał już w swym dorobku kilka spekta-

---

[112] Thomas Schmitz, *Das Volksstück…*, s. 1.

kularnych sukcesów[113]. Te i inne tezy o kryzysie Volksstück, wygłaszane nie tylko przy okazji śmierci jej najwybitniejszych autorów, były jedynie przedsmakiem „lamentu o upadku" gatunku w drugiej połowie XIX wieku. W latach osiemdziesiątych, gdy Wiedeń nadal nie mógł doczekać się „nowego Nestroya", Friedrich Schlögl z goryczą pisał w swych wspomnieniach: „wszyscy wspólnie ponoszą winę za obecny stan wiedeńskiej Volksbühne: publiczność, dyrektorzy, pisarze, aktorzy i krytycy. Zjednoczonymi siłami pracowano nad jej upadkiem, aż wreszcie i zanikiem"[114]. Być może słowa te popadłyby w zapomnienie, gdyby w roku 1952 Otto Rommel nie wydał *Die Alt-Wiener Volkskomödie* – monumentalnej historii Volkstheater, w której to dopisał i swój „akapit" o dziejach upadku wiedeńskiej komedii. „Historia Volkskomödie po odejściu Nestroya – pisze Rommel – jest historią procesu rozpadu, która kiedyś będzie musiała zostać napisana"[115]. Prawdopodobnie przytoczone tu zdanie jest najczęściej cytowanym fragmentem z obejmującego tysiąc stron dzieła Rommela. Unikanie zajęcia stanowiska wobec słów autorytetu badań nad rozwojem wiedeńskiej komedii wydaje się prawie niemożliwe, ale też równie niemożliwe jest poparcie postawionej przez Rommela tezy o upadku Volksstück, od której wyraźnie – i nie bez przyczyny – odcinają się współczesne badania. Rommel, traktując twórczość Nestroya jako szczytowe osiągnięcie komedii wiedeńskiej, zdaje się negować wartość dzieł powstających pod szyldem „Volksstück" po śmierci mistrza. Nie dostrzega, że druga połowa XIX wieku jest czasem intensywnych poszukiwań i eksperymentów dramatycznych, rozpoczynających szereg zmian zarówno estetycznych, jak i ideologicznych w ówczesnej praktyce dramatopisarskiej i inscenizatorskiej. Można mieć również poważne wątpliwości co do dokonanej przez Rommela oceny kondycji i znaczenia wiedeńskiej operetki, a nade wszystko refleksji nad twórczością **Ludwiga Anzengrubera** (1839–1889), którego niepodważalny wkład w reformę gatunku austriacki literaturoznawca kwituje słowami: „[...] próba Anzengrubera, by zbudować nową Volksstück, [...] pozostaje bez upragnionych skutków"[116].

3.1. Anzengruber *vs* operetka

Ten surowy osąd wydany przez Otto Rommela jest z pewnością niesprawiedliwy, zwłaszcza w obliczu niesprzyjających warunków, pod których presją Anzengruber próbował wcielić w życie nowy model Volksstück – pojmowanej przez niego idealistycznie jako środek oświecenia ludu. Pierwsze sukcesy Anzen-

---

113 Między innymi: *Gałganduch, czyli trójka hultajska* (1833) i *Na parterze i na pierwszym piętrze* (1835).

114 Friedrich Schlögl, *Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Wien 1884.

115 Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*..., s. 974.

116 *Ibidem*.

grubera zbiegają się z potężnym kryzysem gospodarczym i krachem na giełdzie (3 maja 1873), w państwie nadal obowiązuje zaostrzona kontrola poparta orężem cenzury, a teatry na każdym kroku szukają oszczędności i coraz mniej wymagających widzów. Rodzimą twórczość wypierają ze sceny „paryskie specjały" – jak kąśliwie zauważają recenzenci „Hans-Jörgel" – bawiące publiczność występami „tanich śpiewaków […], pociesznymi i paradnymi scenami ludowymi"[117].

Największą niechęć krytyki wzbudza oczywiście operetka, zarówno ta importowana z Francji, jak i lokalna operetka produkowana w wiedeńskich teatrach przedmieść. To starcie pomiędzy „tradycją nestroyańską", oświeceniowymi sztukami Anzengrubera i „plugawą operetką" Hugo von Hofmannsthal komentował następująco:

> Mieszczański świat, który Nestroy krytykował i karykaturował, nie wierząc przy tym w możliwość jego zmiany, i który Ludwig Anzengruber w społeczno-reformatorskim zamiarze atakował w swoich już naturalistycznych sztukach, przy których ze względu na tradycję nie zrezygnowano jednak całkowicie z muzyki, ten mieszczański świat jest we wschodzącej operetce z kolei idealizowany i wywyższany do miana lekkomyślnego i beztroskiego[118].

I chyba za prawdziwy chichot losu trzeba uznać fakt, że postrzeganą jako ostatni gwóźdź do trumny Volksstück operetkę na wiedeńskie sceny wprowadził nie kto inny, tylko Johann Nestroy. Pierwszą operetkę w Wiedniu – *Le mariage aux lanternes* (Wesele przy latarniach) Jacques'a Offenbacha wystawiono na scenie Carltheater 16 października 1858 z inicjatywy Karla Treumanna i przy gorliwym wsparciu Nestroya. Jeszcze za dyrekcji Nestroya scena przy Praterstrasse zaczęła zyskiwać operetkowy profil, co było niewątpliwie w dużej mierze zasługą jej dyrektora. Jakkolwiek było to nie w smak wielbicielom kunsztu gwiazdy teatru w Leopoldstadt, artysta miał wyraźną słabość do „podkasanej muzy" – niespełna dwa lata po debiucie Offenbacha na wiedeńskiej scenie wystąpił w roli Jupitera w *Orfeuszu w piekle*, a jego ostatnie dzieło *Häuptling Abendwind oder das gräuliche Festmahl* (Wódz Abendwind albo straszna uczta), napisane w roku 1862 i wystawione niespełna cztery miesiące przed śmiercią dramatopisarza, to również jednoaktowa operetka[119].

Operetkowa moda szybko trafiła w gusta nowego mieszczaństwa, szukającego w teatrze nieco lżejszej rozrywki. W roku 1860 Theater an der Wien wystawia pierwszą niemieckojęzyczną operetkę *Das Pensionat* (Pensjonat) Franza von Suppé, już wkrótce okrzykniętego „ojcem wiedeńskiej operetki" – uruchamiając tym

---

[117] Cyt. za: Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater…*, s. 159. („Hans-Jörgel", 2 VIII 1879).

[118] *Ibidem*, s. 164–165.

[119] Por. Johann Nestroy, *Häuptling Abendwind oder das gräuliche Festmahl*, [w:] idem, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Hrsg. Fritz Brukner, Otto Rommel, Bd. 14, Wien 1974, s. 565–618.

samym lawinę rodzimych produkcji na większości scen ludowych. Sprzyjająca koniunktura sprawiła, że lata 1871–1885 uznane zostały w Wiedniu za „złotą epokę operetki". Jak mogłoby się zdawać, trudno wyobrazić sobie bardziej nieprzychylny klimat dla moralizatorskich sztuk Anzengrubera, porzucającego wyidealizowane i trywialne historie dla prawdziwych konfliktów i aktualnych problemów społecznych. Podczas gdy publiczność szuka w teatrze lekkiej sztuki wprawiającej ją w dobry nastrój, Anzengruber serwuje jej ciężkostrawny knedel ulepiony z własnego sceptycyzmu wobec brutalności międzyludzkich relacji. Autor-moralizator w dobie największej popularności operetki staje w szranki z takimi gwiazdami wiedeńskich scen, jak Karl Millöcker (1842–1899) czy Johann Strauss syn (1825–1899), a także z całą drużyną regularnych autorów Volksstück, dorabiających pisaniem librett, i mimo początkowych sukcesów, z wyścigu tego – jak usiłuje przekonywać Rommel – spektakularnie odpada, i to jeszcze na etapie przedbiegów.

Z pewnością postawa Anzengrubera wobec współczesności czyniła z niego – jak słusznie w dniu pogrzebu autora pisano na łamach „Arbeitszeitung" – „pisarza niewygodnego":

> W każdej jego sztuce występuje mężczyzna, który wyraża protest, nie jest taki, jak inni, leczy myśli i kocha ludzi. […]. Ci [bohaterowie – M.W.], przez których całe zacne, przyzwoite społeczeństwo mieszczan i chłopów oraz ich głęboka cnota nabierają właściwie iście nędznego wyglądu, mówią językiem prawdy. I to czyni poetę niewygodnym. Anzengruber był buntowniczą naturą[120].

Zamiast idyllicznej malowanki, liberalny i antyklerykalny Anzengruber rysuje przed widzem naturalistyczny obraz upadku instytucji rodziny (*Das vierte Gebot*, Czwarte przykazanie, 1877), ale też wszystkich pozostałych instytucji społecznych, z Kościołem włącznie (*Der Pfarrer von Kirchfeld*, Pastor z Kirchfeld, 1870), pogrążonych w stanie głębokiego moralnego rozkładu. Rzeczywistość przedstawia jako przesiąkniętą permanentnym konfliktem: rodzinnym, pokoleniowym i społecznym, zaś ludzkie czyny nierzadko jako zależne jedynie od siły pieniądza (*Der Meineidbauer*, Krzywoprzysiężca, 1871)[121].

Godna podziwu jest również konsekwencja, z jaką Anzengruber buduje nowy program teatru, bo przecież jego próba reformy w istocie daleko wykracza poza reformę samego gatunku Volksstück. Hugo Aust wychodzi z założenia, że

---

[120] „Arbeitszeitung", 13 XII 1889, 1. Jg., nr 16.

[121] Sztuka inscenizowana była na ziemiach polskich w Poznaniu (1893) oraz Warszawie (1902). Polskiemu widzowi znane są również inscenizacje dramatu *Der G'wissenwurm czyli Robak sumienia* – sztuka grana była w Krakowie (1895), Kaliszu (1895), Sosnowcu (1898), Łodzi (1906) i Płocku (1919) – także jako *Chwat dziewczyna* (Warszawa 1901), *Robak na sumieniu* (Lublin 1895), *Siarczysta dziewczyna* (Lublin 1905) i *Siarczysta dziewucha* (Warszawa 1905).

„Anzengruber jest nie tylko poetą ludowym [*Volksdichter*], lecz także autorem »centralnomiejskim« [*zentralstädtischer*], oddziałującym ponadregionalnie, który nie boi się przedstawień w Burgtheater, szuka ogólnoniemieckiej emanacji i motywuje ograniczenie dramatycznych środków wyrazu"[122]. Nie ma powodów, aby negować to stanowisko, warto je natomiast uzupełnić o, jak sądzę, dość istotne spostrzeżenie – żaden z poprzedników Anzengrubera, ani też żaden ze współczesnych mu pisarzy, nie wykazywał tak daleko idącej autorskiej samoświadomości. Gdy Anzengruber w roku 1876 w liście do Roseggera z rozżaleniem pisał: „dyrektorzy żądają sztuk kasowych, a w tych okolicach nie ma ludu zatroskanego o Volksstück"[123], emanowało z tego przekonanie, że jest on prawdziwym „pisarzem ludowym", odpowiedzialnym za ciągłość komunikacji między autorem i ludem. Anzengruber „programował" tę komunikację z rozmysłem, widząc, że „teatr i widz […] mają zupełnie różne funkcje i potrzeby", stąd też konieczność postawienia sobie pytania: „dla jakiego gatunku i teatru, i dla jakiego widza chcę pisać"[124]. Ale już po swoich pierwszych sukcesach dramatopisarz przestaje wierzyć w przyszłość Volksstück i uświadamia sobie, że ostatecznie pozostaje „pisarzem ludowym bez ludu". W liście adresowanym do Karla Gürtlera pełen rezygnacji Anzengruber pisze: „Dla kogo pracowałem? Dla ludu? Dla teatru… Nie, dla garstki wykształconych"[125]. Dla Anzengrubera modelem świata umożliwiającym demonstrowanie społecznych mechanizmów stało się środowisko wiejskie. Życie wsi wraz z jego bohaterami posługującymi się niezróżnicowanym geograficznie dialektem, niepełniącym funkcji emancypacyjnej dla danego środowiska, lecz służącym jako środek artystyczny, wydają się jednak równie obce samemu autorowi, jak i publiczności. Aż nadto widoczne staje się wyobcowanie autora – jego fantazje „o ludzie" są dla odbiorców nieczytelne. To dość niefortunny skutek działań mających z założenia prowadzić do przymierza między autorem i ludem. Marzenie o obopólnym porozumieniu jest niemożliwe, bo lud nie rozumie Anzengrubera i nie chce go słuchać, w efekcie jego dramatopisarstwo wydaje się niszowym zjawiskiem. A jednak, podczas gdy ze scen zniknęły dość szybko operetki i dramaty ludowe dawnych gwiazd Volkstheater drugiej połowy XIX wieku: Aloisa Berla, Carla Elmara, Vinzenza Chiavacci, Karla Morré, Carla Karlweisa, w tym nawet dzieła Karla Haffnera, współautora libretta *Zemsty nietoperza* Johanna Straussa (syna), i „wiedeńskie melodramaty" Friedricha Kaisera, pozornie nieatrakcyjne dla widzów, moralizatorskie, wręcz „nudne" dramaty Anzengrubera utrzymały się w repertuarach teatrów – zapewne za sprawą tej „garst-

---

[122] *Volksstück vom Hanswurstspiel…*, s. 207.

[123] Anton Bettelheim, *Briefe*, Bd. 1, Stuttgart, Berlin 1902, s. 275. (List do Petera Roseggera z 12 II 1876).

[124] Gert Müller, *Das Volksstück…*, s. 52.

[125] Anton Bettelheim, *Briefe…* (List z 20 VIII 1873).

ki wykształconych" – niemalże do początków II wojny światowej, a wkrótce stały się inspiracją dla odnowicieli gatunku Volksstück w początkach wieku XX.

Współczesne badania zdecydowanie odcinają się od jednoznacznego wartościowania poszczególnych gatunków koegzystujących obok siebie na scenach Volkstheater w drugiej połowie XIX wieku, traktując ten okres jako czas dynamicznych zmian i przenikania się form teatralnych i dramatycznych, które jeszcze nie tak dawno postrzegane były jako wzajemnie opozycyjne. Z dzisiejszej perspektywy zarówno tradycja wiedeńskiej operetki[126], jak i sztuki Anzengrubera, wydają się w równym stopniu wyrazem ówczesnego momentu historycznego, odzwierciedlając aktualne społeczne potrzeby – w tym sensie równie wartościowe – choć programowo zorientowane na inne cele. Takie postrzeganie „okresu upadku" Volksstück postuluje Wendelin Schmidt-Dengler w rozprawie o wymownym tytule *Die Unbedeutenden werden bedeutend* (Nieznaczący zyskają znaczenie)[127],

[126] W roku 2005 Marion Linhardt na łamach czasopisma „Nestroyana" zwracała uwagę na lukę w badaniach nad wiedeńską operetką, pisząc: „Operetka w Wiedniu prawie w ogóle nie doczekała się samodzielnego obszaru badań". Liczba publikacji poświęconych historii operetki na scenach przedmiejskich – jak zauważa Linhardt – jest raczej skromna, zwłaszcza gdy pod lupę weźmiemy spis najnowszych publikacji. W ostatnich latach także trudno mówić o znaczącym zainteresowaniu operetką ze strony badaczy, a przynajmniej zainteresowaniu, które przekładałoby się na liczbę publikacji. Nie licząc prac autorstwa Marion Linhardt bądź publikacji zbiorowych wydanych pod jej redakcją, trudno wskazać jakiekolwiek nowe rozprawy naukowe poświęcone problematyce wiedeńskiej operetki, z wyjątkiem publikacji mających charakter biograficzny. Ale także w starszych badaniach operetka, jak się zdaje, nie zdobyła należytej sobie uwagi. Poza należącymi już do kanonu pracami Franza Hadamowsky'ego i Heinza Otte, wydanej pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku *Ideologii operetki* Moritza Csáky'ego oraz wznawianej nieustannie rozprawy Volkera Klotza, trudno wskazać inne kompetentne opracowania. Głównym źródłem informacji, skądinąd niezwykle cennym, pozostają więc teatralne almanachy (*Deutsche Bühnen-Almanach* i *Neue Theater-Almanach*) oraz recenzje teatralne. Por. Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay*, Wien 1998; Franz Hadamowsky, Heinz Otte, *Die Wiener Operette – ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947; Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, Heidelberg 2007; *„Warum es der Operette so schlecht geht": Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880–1916)*, Hrsg. Marion Linhardt, Wien 2001; Marion Linhardt, *Tanz und Topographie. Das Verhältnis von Volkstheater und Operette in neuer Perspektive*, „Nestroyana" 2005, s. 42–54; *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906–1933)*, Hrsg. Marion Linhardt, Wien 2009; Erwin Rieger, *Die gute alte Zeit der Wiener Operette*, Wien 1922.

[127] Wendelin Schmidt-Dengler, *Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre*, [w:] *Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel*, Hrsg. Kurt Bartsch, Bern 1979, s. 133–146.

podobnie jak i Jürgen Hein[128] czy Helga Crößmann, według której „tak zwany upadek wiedeńskiego Volkstheater jest niezwykle twórczym okresem, w którym operetka przeżywa swój rozkwit”[129]. Crößmann, uwzględniając gatunkową różnorodność, podaje cztery typy dramatu ludowego uprawiane w drugiej połowie XX wieku: Lustspiel, Schwank, Posse i tradycyjną, podejmującą bieżące problemy społeczne Volksstück. W tym samym czasie funkcje „rozrywki ludowej” przejmują – zdaniem Crößmann – Lokalstück i operetka. Nie bez racji więc Volker Klotz proponuje, podobnie jak Hilde Spiel, aby uznać operetkę za wyraz *vox populi*[130]. Jeśli Nestroy gorzko kpił sobie ze społeczeństwa, a Anzengruber próbował je pouczyć i uszlachetnić, to operetka chciała oderwać widza od codziennych trosk, stając się odpowiedzią na potrzeby nowego społeczeństwa. Takie „równouprawnienie” gatunków Volksstück postulował Reinhard Urbach. Przyjmując datę śmierci Nestroya za moment przełomowy w historii gatunku, Urbach dzielił wiedeńską komedię na „muzyczną, moralizującą i farsowo-historyzującą”[131], uważając każdą z odmian za równie istotną w procesie kształtowania społeczeństwa i odzwierciedlania jego kondycji.

Także zasługą współczesnych badań jest odkrycie w Anzengruberze autora nowoczesnego, łączącego w swoich dramatach wpływy rodzących się dopiero prądów – naturalizmu i sprzecznej z nim *Heimatkunst*, nade wszystko zaś dramatopisarza świadomie piszącego tak dla sceny, jak i dla czytelnika. I to właśnie autorska świadomość Anzengrubera sprawia, że po raz pierwszy w swojej historii „Volksstück ostatecznie oddziela się od instytucji, z której pierwotnie powstała, i zaczyna prowadzić własne życie jako forma literacka”[132]. Jeśli więc doszukiwać się przyczyny narastania krytycznego komponentu w Volksstück i coraz powszechniejszego jej funkcjonowania poza obiegiem sceny, z pewnością stoi za tym przyśpieszona literaryzacja gatunku, rozpoczęta na wielką skalę przez Anzengrubera. Nie oznacza to jednak, że Anzengruber jest jedynym autorem odpowiedzialnym za proces emancypacji Volksstück, podobnie jak nie jest jedynym twórcą niepoddającym się wpływom operetki.

Warto poczynić tu jeszcze jedną uwagę istotną w kontekście tego oporu przed rzekomo zgubnym wpływem operetki na gusta publiczności, ale też w kontekście operetkowych premier Nestroya, które niekoniecznie potwierdzałyby słuszność

---

[128] Por. Jürgen Hein, *Das Volksstück*, [w:] *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Hrsg. Otto Knörrich, Stuttgart 1981, s. 437.

[129] Helga Crößmann, *Zum sogenannten Niedergang…*, s. 63.

[130] Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, München, Wien 1984, s. 213. Por. także: Hilde Spiel, *Glanz und Untergang. Wien 1866 bis 1938*, Wien 1987.

[131] Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie…*, s.126.

[132] Jürgen Hein, *Das Volksstück…*, s. 19.

przeczucia Anzengrubera. Moritz Csáky, który – wpisując operetkę w szerszy system zjawisk kulturowych – kwestionuje zasadość dezawuowania jej estetycznej i kulturowej wartości, dowodzi, że identyfikowanie operetki jedynie z sentymentalizmem i kiczem świadczyć ma raczej o bardzo zawężonym spojrzeniu zarówno na jej artystyczne walory, jak i na społeczną funkcję[133]. Trudno odmówić słuszności temu rozpoznaniu. Owszem, operetka dostarczała przyjemności, a czasem nawet bezrefleksyjnej uciechy, ale – jak obserwuje Csáky – „w pewien pogodny, lekki sposób umiała reagować na konkretne polityczne i społeczne normy" i co równie ważne, „argumentowała mnóstwem kodów, łatwych do rozszyfrowania dla odbiorców o zróżnicowanym etniczno-kulturowym pochodzeniu, ponieważ posługiwała się językiem zaczerpniętym z systemu komunikacyjnego heterogenicznej publiczności miejskiej"[134]. W tym też należy doszukiwać się powodzenia operetki wśród rozmaitej publiczności, dla której sposób przekazywania kulturowych treści i społeczno-polityczne aluzje były atrakcyjne i czytelne. Csáky nazywa operetkę wręcz „miejscem kulturowej pamięci":

> W tym miejscu pamięci przechowywały się tradycje, mentalność, które nie tylko mają znaczenie historyczne, lecz które wydają się charakterystyczne dla mieszkańców tego regionu do dziś. W tym miejscu znajduje się zarówno arsenał rozmaitych kodów i elementów, jak i instrukcja mówiąca, jak można różnice, będące do czasów obecnych przyczyną permanentnych kryzysów i konfliktów, potraktować w sposób pogodno-ironiczny, by w ten sposób być może lepiej sobie z nimi poradzić[135].

Więcej nawet, operetka czyniąc swoim tematem tę „etniczno-społeczną heterogeniczność jako taką"[136] – przetwarzając i łącząc różne, czasem sprzeczne elementy (chociażby lokalne folklory czy tradycje muzyczne), stanowiła rzeczywistą płaszczyznę komunikacji między mieszczaństwem monarchii. Dla Csáky'ego „wiedeńska" operetka stanowi więc raczej odzwierciedlenie świadomości społecznej w określonym czasie i przestrzeni kulturowej.

Błędem byłoby więc myśleć, że operetka była pozbawiona potencjału krytycznego i oferowała jedynie lżejszą rozrywkę. Dowodzi tego Csáky, gdy przywołuje choćby inscenizację *Zemsty nietoprza* czy *Wesołej wdówki*, w których kryptocytaty i aluzje polityczne były dla publiczności oczywiste. Zaskakujące wydaje się natomiast, że autor *Ideologii operetki* krytyczny potencjał widzi przede wszystkim

---

[133] Dziękuję Tomaszowi Majewskiemu za zwrócenie mojej uwagi na tekst Moritza Csáky'ego.

[134] Moritz Csáky, *Operetka wiedeńska, jej ideologia i funkcje*, przeł. Maria Brylińska, Katarzyna Sadkowska, Mateusz Chmurski, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2013, nr 1–2, s. 81.

[135] *Ibidem*, s. 98.

[136] *Ibidem*, s. 97.

w operetce z okresu przełomu wieków, odmawia go jednak wczesnym dziełom – chociażby adaptacjom wystawianym na scenie Carltheater. Tym samym potwierdzając niejako przekonanie o słabości Nestroya w schyłkowym okresie jego pracy do lekkiego, bezkrytycznie kopiowanego repertuaru. „Wiele utworów Nestroya – pisze Csáky – było zresztą prostymi adaptacjami francuskich wodewilów, tłumaczonymi na wiedeński dialekt, a odbiór operetek Offenbacha pod koniec lat pięćdziesiątych XIX wieku powtarzał tylko ten sam schemat"[137]. Tymczasem Nestroy, choć zapewne pod koniec lat pięćdziesiątych mniej już aktywny literacko, wcale nie stracił chęci do kreatywnego przepisywania tekstów ani też krytycznego impetu. Wbrew temu, co pisze Csáky, teksty operetkowych adaptacji w Carltheater świadczą o tym, że Nestroy nie tylko nie powtarzał schematu, ale nawet nie wahał się kontekstualizować Offenbacha. Najciekawszym przykładem takiej ingerencji jest *Häuptling Abendwind oder dal gräuliche Festmahl* (Wódz Abendwind albo straszna uczta). Nestroy, choć na płaszczyźnie postaci i muzyki pozostał bliski oryginałowi, poza „przepisaniem" operetki na wiedeński dialekt znacznie zaostrzył jej społeczno-polityczną wymowę, tym samym – jak zauważał biograf Nestroya – uczynił z niej „ostrą satyrę na społeczny i nacjonalistyczny »kanibalizm«"[138].

3.2. Nad Izarą i Sprewą

Zwolennikom tezy o upadku Volksstück umyka częstokroć jeszcze jedna, jakże istotna dla współczesnej refleksji o rozwoju gatunku i jego kontynuacji w wieku XX kwestia – a mianowicie, wzmożona ekspansja Volksstück na scenach niemieckich w drugiej połowie XIX wieku[139]. Tuż przed I wojną światową Max Martersteig podawał, że w ciągu ostatnich trzech dekad wieku XIX liczba teatrów w Niemczach wzrosła aż trzykrotnie i w roku 1896 osiągnęła liczbę 600 scen. Jak nietrudno się domyślić, wśród teatrów tych – a trzeba tu nadmienić, że w swoich rachunkach Martersteig nie uwzględnił scen w lokalach z wyszynkiem i w restauracjach ani teatrzyków letnich – znajdowały się również koncesjonowane sceny Volkstheater.

Tradycja wiedeńskiej komedii dociera do Niemiec przez Monachium, gdzie w roku 1811 działa już przy Isartor pierwszy Volkstheater[140]. Zaskoczeniem nie powinna raczej być wiadomość, że scenę tę prowadzi nie kto inny, jak słynny Karl Carl, inscenizujący w Monachium wiedeńskie farsy, ale na modłę bawarską.

---

137 *Ibidem*, s. 86.

138 William Edgar, *„Bin Dichter nur der Posse". Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, Wien 2012, s. 270.

139 Heinrich Braulich, *Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung*, Berlin 1976.

140 Por. Gudrun Köhl, *Das Kgl. [Königliche] Theater am Isarthor*, München 1981.

Niemcy dość szybko rozmiłują się w ludowych farsach, a wiedeńskiego Hanswursta zamienią na swojskiego Lipperla – krzepkiego bawarskiego chłopa. Dworski mecenat dba przy tym, aby na scenach Volkstheater, także w Monachium stawianych na przedmieściach, nie inscenizowano ani zastrzeżonej dla teatru dworskiego klasyki, ani zbyt banalnych cyrkowych sztuczek. Na scenach ludowych grywa się więc sztuki Anzengrubera, ale „po alpejsku", rodzime dramaty Franza Prüllera (1805–1879) kultywujące bawarski regionalizm oraz sztuki dramatopisarskiego tandemu – Ludwiga Ganghofera (1855–1920) i Hansa Neuerta (1838–1912). Obok takich scen jak Münchner Aktienvolkstheater am Gärtnerplatz (1865–1870), Volkstheater Eduarda Bindersa (1872–1900) czy Münchner Volkstheater (otwarty w roku 1903), powstają również sceny wiejskie, znane przede wszystkim ze swoich występów gościnnych – Schlierseer Bauerntheater (1892) i Tegernseer Bauerntheater (1903)[141].

Sceny Volkstheater działają również w innych większych niemieckich miastach, i to jeszcze w pierwszej połowie stulecia. W Hamburgu w teatrach przedmiejskich wystawia się wtedy dramaty Georga Nikolausa Bärmanna (1785–1850) i Jakoba Heinricha Davida (1812–1839), zaś w okresie mody na Anzengrubera w repertuarach pojawiają się sztuki jego niemieckich epigonów: Juliusa Stinde, Fritza Stavenhagena czy Hermanna Boßdorfa. We Frankfurcie niesłabnącą popularnością cieszy się naśladujący styl Nestroya Karl Malss (1792–1848), w Darmstadt natomiast w teatrach bryluje Ernst Alias Niebergall (1815–1843), który wprowadzając na scenę postać antymieszczanina, nadaje swoim dramatom wyraźnie realistyczno-krytyczny rys. Nade wszystko jednak po roku 1848 nowym centrum Volkstheater staje się Berlin[142], w którym do niedawna jeszcze grywano sztuki Louisa Angely'ego (1787–1835) i Karla von Holteia (1798–1880), lubującego się w przeróbkach wiedeńskich fars. Po roku 1848 sytuacja berlińskich scen, nie tylko tych określanych jako „ludowe", diametralnie się zmienia. Niekwestionowana do tej pory teatralna metropolia Europy – Wiedeń, traci swą hegemonię i miano pierwszej sceny obszaru niemieckojęzycznego na rzecz Berlina, gdzie w ostatnim dziesięcioleciu wieku

---

[141] Warto odnotować w tym miejscu, że wspomniany Bauerntheater również jest jedną z odmian teatru ludowego, podobnie zresztą jak Passionsspiel (Misterium Męki Pańskiej), choć daleki jest od tradycji wiedeńskiej komedii. Teatr chłopski to ludowa forma komedii, której twórcami i zarazem bohaterami są zazwyczaj członkowie lokalnej społeczności, stąd też akcja umieszczona zostaje w otoczeniu znanym publiczności. Jak łatwo zatem odgadnąć, teatr ten komentuje zdarzenia i problemy bliskie danej społeczności, identyfikowane z ich własnym życiem, niekiedy bezpośrednio z niego zaczerpnięte. Por. Ernst Georg Nied, *Almenrausch und Jägerblut. Die Anfänge des berufsmäßigen oberbayerischen Bauerntheaters vor dem ersten Weltkrieg*, München 1986.

[142] Por. Curt Meyer, *Alt-Berlin politisches Volkstheater (1848–50)*, Emsdetten 1951.

XIX działa już ponad pięćdziesiąt oficjalnych scen, a ponadto *variété* i liczne teatry letnie, wkrótce zyskujące koncesje na występy całoroczne. Do najpopularniejszych scen przedmiejskich należą w tym okresie: Ostendtheater, Belle-Alliance-Theater, Luisenstädtische Theater, Cenraltheater, Wallnertheater, Vorstädtische Theater. Na fali wzbierających na sile tendencji do oświecania i nauczania ludu powstają również sceny: Residenztheater (1871), Lessingtheater (1877) i Berliner Theater (1888), których priorytetem staje się dostarczanie upragnionej przez lud rozrywki, ale bez konieczności zaniżania literackiej jakości dzieł, oraz sceny stawiające sobie za cel „umoralnianie" widza – Freie Volksbühne (1890) i Schiller-Theater (1894). Jeszcze w okresie rewolucyjnej zawieruchy roku 1848 w Berlinie gra się satyryczne sztuki Adolfa Glassbrennera (1810–1876) i Davida Kalischa (1820–1872), a w późniejszych latach farsy Adolpha L'Arronge'a (1837–1909).

Już choćby to niepełne zestawienie dziewiętnastowiecznych scen Volkstheater w Niemczech pokazuje, jak intensywnie rozwijały się teatry przedmiejskie także poza ich „naturalnym" wiedeńskim środowiskiem. Ten spis dowodzi jednak także, jak niewiele ze sztuk autorów piszących Volksstück na użytek scen nad Izarą i Sprewą przetrwało dłużej w repertuarze. Niemniej zdaje się, że jakiekolwiek ocenianie artystycznej wartości tych dramatów jest raczej zbędne, liczy się bowiem to, z jakim impetem Volksstück wkroczyła na sceny niemieckie i jak głęboko zaszczepiła na gruncie niemieckiego dramatu tradycje wiedeńskiej komedii w stylu Nestroya i Anzengrubera. Być może spuścizna niemieckiej Volksstück XIX wieku nie jest zbyt imponująca, a wspomniane wcześniej nazwiska brzmią nieznajomo, ale nie da się zaprzeczyć, że to nadchodzące dopiero lata 30. i 60. XX wieku były czasem spektakularnego rozkwitu Volksstück w Niemczech, niekiedy przyćmiewając rozmachem repertuar wiedeńskich scen.

Należy pamiętać także i o tym, że specyfika tkanki społecznej Wiednia – określone struktury i relacje społeczne, przemiany publiczności, kontekst polityczno-ekonomiczny i szereg innych czynników, zarówno socjalnych, jak i estetycznych, uniemożliwiają bezpośrednie porównanie fenomenu wiedeńskiej Volksstück z jej siostrzanym wizerunkiem na gruncie niemieckim. Granica pomiędzy austriacką i niemiecką Volksstück, zwłaszcza w wieku XX, jest jednak płynna. Próby odnowienia gatunku dowodzą, że należy rozpatrywać Volksstück, zwłaszcza jej współczesne postaci, w przestrzeni wspólnych niemieckojęzycznych, nie zaś tylko austriackich, czy tylko niemieckich korelacji.

3.3. Volksstück – sługa wielu panów

W historii Volksstück okres od śmierci Anzengrubera (1889) aż do pierwszych prób odnowy gatunku pod koniec lat dwudziestych XX wieku wydaje się raczej mało wdzięcznym przedmiotem badań. Jeśli dziś wspomina się o autorach,

którzy zapisali się w historii literatury tylko dzięki rodzącemu się w ostatnich latach wieku XIX nurtowi *Heimatkunst*, to częstokroć jedynie po to, aby zaprezentować spektakularny przykład grafomanii. Literatura ta – będąca niekiedy raczej karykaturą twórczości literackiej – jest jednak trudna do przemilczenia, gdy próbuje się śledzić losy obarczonej niezbyt chlubnym bagażem nacjonalistycznej i jawnie antysemickiej ideologii Volksstück, której dotychczasowa myśl przewodnia niewiele ma wspólnego z rodzącą się ideologią.

Ostatnie ćwierćwiecze wieku XIX to moment konfrontacji dwóch nowych prądów literackich – naturalizmu i literatury ojczyźnianej (*Heimatliteratur*). Wiele elementów charakterystycznych dla naturalizmu wydaje się immanentnie przypisanych do estetyki Volksstück: zainteresowanie problemami prostego ludu, przedstawianie jego realnych bolączek i słabości, posługiwanie się dialektem jako znakiem określonego środowiska etc. Dla zobrazowania tej więzi wystarczyłoby przywołać w tym miejscu chociażby dramaty Gerharta Hauptmanna, choć nie można ich przecież postrzegać jako przykładu „naturalistycznej Volksstück" przełomu wieków[143]. To właśnie w opozycji do estetyki naturalizmu będą budować swój program „wyznawcy" rodzącej się właśnie *Heimatkunst.* Adolf Bartels – główny propagator ruchu – w roku 1900 na łamach miesięcznika „Der Kunstwart" definiował *Heimatkunst* jako „reakcję na wielkomiejski naturalizm, wyblakły symbolizm, papierową literaturę twórczego ruchu, nie mniej, nie więcej"[144]. Dla demagogów nowego ruchu: Adolfa Bartelsa, Friedricha Lienharda czy Ernsta Wachlera, sprzyjających nastrojom nacjonalistycznym i jawnemu antysemityzmowi, źródłem zepsucia było miasto, ideałem zaś życie na wsi jako zgodne z człowieczą naturą. Z założenia *Heimatkunst* miała zwracać się przeciwko „całej naturalistyczno-symboliczno-dekadenckiej literaturze", będącej wytworem „znerwicowanych fantastyków"[145] i „rozdrażnionych głów"[146], krótko mówiąc,

---

[143] Ponoć przed premierą *Przed zachodem słońca* na berlińskiej Freie Bühne Otto Brahm, dostrzegając wyraźny wpływ autora Volksstück na Hauptmanna, od czego zresztą Hauptmann wcale się nie odżegnywał, pytał: „Czy autor chciałby zostać śląskim Anzengruberem?" W *Notiz-Kalender* Hauptmann oceniał swojego mistrza jako „urodzonego poetę i dramatopisarza", którego twórczość przedstawia „pierwotne objawienie niemieckiej duszy". Wpływy Anzengrubera i estetyki Volksstück na twórczość Hauptmanna nie czynią z niego jednak w żadnej mierze „pisarza ludowego". Sam Hauptmann określał swoje sztuki jako „dramaty społeczne" (*soziales Drama*) i choć są to dramaty „o ludzie", z pewnością nie są przeznaczone „dla ludu". Hauptmann nie pisze swoich sztuk z myślą o dostarczaniu ludowi rozrywki, zresztą mimo współczucia dla swoich pokrzywdzonych przez los bohaterów, pozostaje pisarzem burżuazji, a nie cierpiącej w jego sztukach biedoty.

[144] Adolf Bartels, *Die sogenannte Heimatkunst*, „Der Kunstwart" 1900, nr 13 i 14, s. 76.

[145] Fritz Lienhard, *Sommerspiele 1901*, [w:] *Neue Ideale*, Leipzig, Berlin 1901, s. 232.

[146] Ernst Wachler, *Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeist. Eine Streitschrift*, Berlin 1897, s. 26.

przeciwko zwolennikom postępu, kosmopolityzmu, liberalizmu, demokracji i indywidualizmu, w końcu także przeciwko zepsutej cywilizacji miasta.

Czytając dziś pisma programowe i manifesty przedstawicieli nowego ruchu, trudno pojąć, czemu za prekursora *Heimatkunst* uznali oni między innymi liberalnego i antyklerykalnego Anzengrubera[147], dalekiego przecież od idei przyświecających nacjonalistycznej i rasistowskiej literaturze przełomu wieków. Zrozumiały wydaje się za to wpływ *Heimatkunst* na literaturę hołdującą ideologii *Blut und Boden*, która pod koniec lat dwudziestych XX wieku wykorzystała gatunek Volksstück dla celów propagandowych, co zresztą w kontekście historycznego momentu wydaje się dość zrozumiałym ruchem o znaczeniu politycznym. Dla nacjonalistycznej „ludowej Volksstück" (*völkische Volksstück*) lat 20. i 30. przygrywką były niewątpliwie „sztuki ojczyźniane" (*Heimatstücke*) Richarda Dehmela (*Michael Michael*, 1901), Walthera von Molo (*Das gelebte Land*, 1911), a także Hansa Francka (*Klaus Michael*, 1926). Z tradycji „literatury ojczyźnianej" narodziła się demonstracyjnie rasistowska Volksstück, postrzegająca lud przez pryzmat biologii, a zatem adresowana do wspólnoty, ale wspólnoty krwi i rasy. Ta mało subtelna manipulacja, której przedmiotem stał się gatunek Volksstück, wiązała się więc z przełamaniem jej dotychczasowej zasady – szerokiej dostępności dla wszystkich stanów. Jako narzędzie nacjonalistycznej agitacji, Volksstück mówi „głosem ludu", ale i przekaz, i jego adresat są wyjątkowo jednorodni. Gatunek Volksstück staje się bowiem głosem klasy uprzywilejowanej, wybranej części społeczeństwa, nie zaś, jak do tej pory, głosem całego ludu, wszystkich warstw „od cesarza aż po rzemieślnika"[148].

Dla literaturoznawców takich jak Josef Nadler czy Hermann Wanderscheck, gorących orędowników ideologii *Blut und Boden*, Volksstück i Volkstheater były przejawem witalnej siły ludu. „W Austrii – przekonywał na początku lat 20. Nadler – rozwinął się Volkstheater, którego osobliwy duch do dziś oddziałuje świeżymi siłami; rodzima, niezłamana, kultywowana ludowa forma sztuki"[149]. Tę właśnie „ludową formę sztuki" miało wcielać w życie nowe pokolenie pisarzy, których ideał reprezentowali ulubieńcy reżimu, ale też z pewnością najbardziej utalentowani z volkistowskich dramatopisarzy: Franz Kranewitter, Karl Schönherr i Richard Billinger[150].

---

[147] Anzengrubera jako prekursora kierunku wskazywał przede wszystkim Ernst Wachler. Por. Ernst Wachler, *Eine Dichtung des Volksgesamtheit*, [w:] *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910*, Hrsg. Erich Ruprecht, Dieter Bänsch, Stuttgart 1981, s. 326–329.

[148] Moritz Necker, *Gesammelte Werke*, Bd. 12, s. 117.

[149] Josef Nadler, *Das österreichische Volksstück*, Hrsg. Bühnen-Volksbund, Frankfurt am Main 1921, s. 3.

[150] Jakie znaczenie dla reżimu miała twórczość tych autorów, dowodzą już ich życiorysy – Schönherrowi nacjonaliści wybaczyli małżeństwo z Żydówką, zaś w obronie

W przededniu II wojny światowej Hermann Wanderscheck misję nowego pokolenia literatów, jak i samą „ludową Volkstück" charakteryzował następująco:

> Nowa Volksstück pochodzi z samej wspólnoty ludowej i od pisarzy mocno zakorzenionych w swojej ziemi ojczystej i krajobrazach. Tworzyć z ludu dla ludu to kolejne święte posłanie dramatopisarza, który stoi w środku życia i zupełnie naturalnie dochodzi do sztuki mówiącej głosem ludu[151].

Wśród klasy rasowo uprzywilejowanych pierwszą pozycję zajmowało, jak łatwo się domyślić, chłopstwo, traktowane jako ostoja społeczeństwa, wręcz jego esencja, następnie wojsko – realna siła rodzącego się reżimu i gwarant aryjskiej suwerenności. Stąd też w repertuarach teatrów przeważają *Bauer- und Soldatenstücke* dbające o morale ich protagonistów, ale i budzące w przeciętnym widzu tęsknotę za kontaktem z naturą kształtującą „prawdziwą niemiecką duszę", poczucie przynależności do wspólnoty „krwi i ziemi" i lojalność konsolidującą się zwłaszcza w obliczu potencjalnego zagrożenia ze strony obcych. W „sztukach chłopskich" Friedricha Griese (*Mensch aus der Erde gemacht*, 1932) i Hansa Christopha Kaergela (*Bauer unterm Hammer*, 1932) zagrożenie to sprowadza się najczęściej do ekonomicznego ciemiężenia chłopstwa ze strony ludów obcych i „wykorzenionych" (przede wszystkim wykazujących nomadyczną mentalność Żydów), ale również – dość abstrakcyjny dla bohaterów tych sztuk – system podatkowy. Zdecydowanie bardziej sugestywne i pobudzające do rewanżu za klęskę roku 1918 są sztuki zdominowane przez wątki militarne: August Hinrichs, *Swienskomödi*e (Świńska komedia, 1930); Karl Bunje, *Das Etapenhaus* (Dom etapowy, 1935); Paul Schnurek, *Kamerad Kasper* (Kompan Kasper, 1932); Alois Johannes Lippl, *Der Passauer Wolf* (Pasawski wilk, 1935), a zwłaszcza występująca w różnych „wariantach narodowych" *Grenzlanddrama*, której aryjscy bohaterowie toczą walki z granicznymi sąsiadami – Czechami (Hans Christoph Kaergel, *Andreas Hollmann*, 1931) czy Polakami (Hans Kyser, *Es brennt an der Grenze*, Pożar na granicy, 1932; Felix Lützendorf, *Die Grenze. Ein deutsches Schicksal*, Granica. Niemiecki los, 1933)[152].

Billingera, prześladowanego w latach trzydziestych z powodu jego homoseksualizmu, wystąpił sam Heinrich Himmler.

[151] Hermann Wanderscheck, *Deutsche Dramatik der Gegenwert. Eine Einführung mit ausgewählten Textproben*, Berlin 1938, s. 272.

[152] Spośród reprezentujących narodowosocjalistyczną Volksstück można wskazać równie popularnych w tym okresie takich dramatopisarzy, jak choćby: Jochen Huth, Sigmund Graff, Heinrich Zerkaulen i Hans Fitz. Por. Christian Adam, *Lesen unter Hitler. Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich*, Frankfurt am Main 2013.

3.4. Brakujące ogniwo

Nieprzypadkowo ideologicznie naznaczona Volksstück, zwłaszcza ta powstająca po roku 1918, znajduje się na marginesie zainteresowań badaczy[153]. Współczesne rozważania nad rozwojem gatunku koncentrują się przede wszystkim na kwestii „przynależności" tej odmiany dramatu do tradycji gatunku. Uzasadnione wydają się wątpliwości co do jednoznacznego traktowania propagandowej Volksstück jako łącznika pomiędzy tradycją wiedeńskiej Volksstück z czasów Raimunda i Nestroya a nową krytyczną Volksstück Horvátha i Fleißer. Przed takim szufladkowaniem Volksstück czasów narodowego socjalizmu wyraźnie przestrzega Peter Haida („Postrzeganie sztuki ojczyźnianej jako łącznika między starą i nową Volksstück [...] byłoby błędne"[154]), jak również Karlheinz Rossbacher, postulujący rozróżnienie ówczesnej Volksstück na dramat utrzymany w duchu *Heimatkunst*, czy *Blut- und Boden-Literatur* (ta granica wydaje się dość płynna) i dramat liberalno-oświeceniowy. Niejako podobnego podziału Volksstück, ale kierując się kryterium zgodności z obowiązującą ideologią, dokonywali już krytycy wierni aparatowi nacjonalistycznego państwa. Adalbert Schmidt, autor wydanej w roku 1935 *Deutsche Dichtung in Österreich*, analizując dorobek literacki (ale zapewne także i życiorysy) aktywnych w pierwszych latach wieku XX pisarzy, dzielił ich na „pisarzy niemieckich", w tej grupie znaleźli się Richard Billinger, Ernst Scheibelreiter, Hermann Heinz Ortner i Max Mell, oraz pisarzy, których literaturoznawca kategorycznie wykreślał z kanonu „niemieckiej poezji", czyli „pisarzy wyklętych", między innymi Ernst Krenek i oczywiście Ödön von Horváth[155].

Powyższe próby typologizowania sztuk grywanych na przestrzeni bez mała pięćdziesięciu lat, bo przecież w gruncie rzeczy mowa tu o okresie rozpoczynającym się jeszcze pod koniec XIX wieku i kończącym się – umownie – w roku 1945, dowodzą, że nie tylko współcześni badacze, ale przede wszystkim ówcześni krytycy mieli świadomość istnienia przynajmniej dwóch sprzecznych ze sobą linii rozwoju Volksstück. Ta tematyczna i estetyczna przepaść dzieląca dramaty *a priori* zaliczane, z różnorakich pobudek, do tego gatunku, skłania do ostrożnego stosowania terminu Volksstück. W pierwszym ćwierćwieczu

---

[153] Do kanonu literatury przedmiotu badającej ten okres należą: Erwin Breßlein, *Völkisch-faschistoides und nationalistisches Drama. Kontinuitäten und Differenzen*, Frankfurt am Main 1980; Bruno Fischli, *Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897–1933)*, Bonn 1976; Walter Hinck, *Das völkisch-heroische Drama*, [w:] *Handbuch des deutschen Dramas...*, s. 418–430.

[154] Hugo Aust, Peter Haida, Jurgen Hein, *Volksstück vom Hanswurstspiel...*, s. 246.

[155] Por. Adalbert Schmidt, *Deutsche Dichtung in Österreich. Eine Literaturgeschichte der Gegenwart*, Wien 1935.

wieku XX jako teksty przynależące do tradycji Volksstück zalicza się zarówno sztuki nacjonalistyczne, jak i sztuki w najwyższym stopniu demokratyczne, stroniące od jakichkolwiek politycznych i społecznych ekstremizmów. W tym samym roku, gdy w Monachium wystawia się *Rauhnacht* (Dwunastu) Billingera, w Berlinie na scenie Deutsches Theater Heinz Hilpert inscenizuje *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Horvátha. Nie jest to odosobniony przypadek ani niefortunny zbieg okoliczności, bo już od połowy lat 20. inscenizuje się „ramię w ramię" Volksstück propagandową i pierwsze sztuki Marieluise Fleißer oraz Carla Zuckmayera, autorów zdecydowanie reprezentujących tę drugą – liberalno-oświeceniową linię Volksstück.

Znamienne jest, że krytyka wiąże odrodzenie gatunku, które bezsprzecznie przypisuje się Zuckmayerowi, Fleißer i Horváthowi, z przeformułowaniem dotychczas pojawiających się w Volksstück form komizmu. Tragikomiczne eksperymenty i zwrot ku rzeczowości (*Sachlichkeit*) leżą, zdaniem Erwina Rotermunda, u początków odnowy gatunku, która o ile jeszcze w twórczości Zuckmayera zasadza się na „testowaniu" możliwości wiedeńskiej komedii i „odnawianiu fenomenu starej Volksstück"[156], o tyle u Horvátha zyskuje już swój pełny krytyczny wymiar. Również Günther Rühle postrzega dramaty Zuckmayera jako znak nowej Volksstück i przedsmak dojrzałego programowo stylu Horvátha. Koncepcja nowej Volksstück opierała się jednak nie tyle na nowym rozłożeniu komicznych akcentów i poszukiwaniu innej formy komediowej wrażliwości, co raczej na poszukiwaniu nowego adresata. U Horvátha, który nad wyraz jasno sformułował zadania „odnowionej" Volksstück, adresatem tym nie był masowy odbiorca pochodzący z najniższej warstwy społecznej, nie było nim też chłopstwo albo motłoch gromadzący się w teatrze niczym przed jarmarczną budą, ale mieszczaństwo. Nowego adresata, a więc i reprezentanta ludu, którym była – jak zauważa Holger Sanding – „zubożała wskutek I wojny światowej klasa średnia drobnych urzędników, rzemieślników i pracowników biurowych, u których »świadomość klasowa« opisywana przez innych autorów nie miała żadnego znaczenia"[157], należało zwabić do teatru po to właśnie, aby klasę tę oświecić, a przy tym obudzić jej tożsamość.

Pytanie o odnowę gatunku na przełomie lat 20. i 30. ubiegłego wieku prowokuje konieczność konfrontowania nowej oświeceniowej i krytycznej odmiany Volksstück zarówno z dziewiętnastowieczną spuścizną gatunku, jak i oczywiście z istniejącą równocześnie nacjonalistyczną jego odmianą oraz skłania do próby

---

[156] Erwin Rotermund, *Zur Erneuerung des Volksstücks in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth*, [w:] *Volkskultur und Geschichte*, Hrsg. Josef Dünninger, Berlin 1970, s. 618.

[157] Holger Sanding, *Spielstile des kritischen Volkstheaters*, [w:] *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*…, s. 26.

klasyfikowania twórczości „denuncjatorów" chybionego porządku społecznego w kanonie dramatu określanego mianem Volksstück. I tak Thomas von Dach traktuje Horvátha i Fleißer jako głównych reprezentantów „odnowionej Volksstück" (*erneuerte Volksstück*), których twórczość z jednej strony jest całkowitą negacją dotychczasowej tradycji gatunku, z drugiej zaś wstępem do kolejnej odnowy Volksstück w latach 60. XX wieku, a więc jest zapowiedzią „współczesnej Volksstück" (*moderne Volksstück*)[158]. Jeszcze inną klasyfikację proponuje Joachim Hintze – marginalizuje on dorobek Zuckmayera jako pisarza w gruncie rzeczy apolitycznego, zaś Horvátha uznaje za twórcę portretującej środowisko miejskie „społeczno-krytycznej Volksstück" (*sozialkritische Volksstück*). Hintze, w przeciwieństwie do Thomasa von Dacha, kontynuacji procesu odnowy gatunku nie dostrzega w dramatopisarstwie lat 60., lecz już w twórczości Brechta – przedstawiciela kolejnej odmiany gatunku, określanej przez krytyka mianem „socjalistycznej Volksstück" (*sozialistische Volksstück*)[159].

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że rewolucyjny, a przynajmniej nowatorski dramat Fleißer i Horvátha, odpowiadający głoszonemu przez Juliusza Baba projektowi poszukiwania nowego dramatu na miarę nowych czasów i żyjącego w nich społeczeństwa, nie doczekał się właściwej recepcji we współczesnych autorom czasach. Przyczyny marginalnego w gruncie rzeczy traktowania tej twórczości przez krytykę lat 30. wydają się aż nadto oczywiste. Nie można twierdzić, że dramaty te pozostały całkiem niezauważone, ale z pewnością ich przesłanie jeszcze długo było dla krytyki nieczytelne lub z jej pomocą uległo wypaczeniom. Towarzystwo ostentacyjnie nacjonalistycznej Volksstück, której byt na scenie aż do roku 1945 był niezagrożony, zaważyło także na powojennych losach krytycznej odmiany gatunku. Nacjonalistyczna część historii Volksstück zdyskredytowała gatunek jeszcze na długie lata i jednocześnie zaważyła na recepcji twórczości Horvátha czy Fleißer, których eksperymenty z gatunkiem musiały budzić nieufność powojennej krytyki.

3.5. *Never ending story*?

Dopiero twórczość Martina Sperra, Wolfganga Bauera, Rainera Wernera Fassbindera czy Petera Turriniego nie tylko przypomniała literaturoznawcom i teatrologom o lekko, jak mogłoby się zdawać, przykurzonym gatunku, ale i pozwoliła na nowo odkryć pisarzy liberalno-oświeceniowej Volksstück sprzed ponad trzydziestu lat. I to właśnie z tradycji Volksstück „w duchu Horvátha", nie zaś

---

[158] Thomas von Dach, *Das moderne Volksstück*, Zürich 1978, s. 5.

[159] Por. Joachim Hintze, *Volkstümliche Elemente im modernen deutschen Drama. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis des Volksstücks im 20. Jahrhundert*, „Hessische Blätter für Volkskunde" 1970, nr 61, s. 11–41.

Johanna Nestroya czy Ludwiga Anzengrubera, wyrasta nowa krytyczna Volksstück lat 60. i 70. XX wieku.

Twórcy krytycznej Volksstück drugiej połowy wieku XX pragnęli widza „oświecić", ale to oświecenie miało być zazwyczaj efektem szoku, którego widz doznawał podczas spektakli, częstokroć obrazoburczych i wulgarnych, podejmujących tematy tabu, a nawet niekiedy atakujących samą (najczęściej rekrutującą się spośród mieszczaństwa) publiczność, niebędącą już anonimową masą skrytą w mroku teatralnej widowni. Osobną kwestią wydaje się kondycja społeczeństwa, w którym dorastali debiutujący w latach 60. młodzi pisarze – społeczeństwa zdeprawowanego i obciążonego bagażem faszyzmu. Młodzi intelektualiści, zwłaszcza w długo unikającej rozliczenia z narodowosocjalistyczną przeszłością Austrii, musieli czuć się rozczarowani swoim otoczeniem[160]. Czy powinna zatem dziwić ich agresywna postawa wobec społeczeństwa, zwłaszcza że zbiegła się ona w czasie z rewolucją roku 1968? Naturalny wydaje się oskarżycielski ton sztuk przypominających raczej obywatelski donos, którego celem jest posadzenie ludu na ławie oskarżonych, nie zaś wzięcie go w obronę przed wyimaginowanym niebezpieczeństwem. Niebezpieczne jest bowiem już samo społeczeństwo – zdziczały ludowy kolektyw. Tego kolektywu nie trzeba więc bronić przed nim samym, ale należy go oskarżyć, osądzić i być może „nawrócić". Najbardziej oczywistą drogą do tego „nawrócenia" bądź „oświecenia" widza w teatrze nie jest bynajmniej moralizatorski ton sztuk Anzengrubera, ale prowokacja, przełamywanie tabu, obnażanie zakłamania mieszczańskiej publiczności. Tak zwana „dramaturgia szoku" (*Schockdramaturgie*)[161] – jak zakładała pod koniec lat 80. Jutta Landa – miała przede wszystkim prowokować i wzbudzać niepokój wśród mieszczańskiej pu-

---

[160] Proces rozliczenia wojennego, który znalazł swoje odzwierciedlenie także w literaturze tego czasu, nie przebiegał równolegle i w podobnym natężeniu w obu państwach dawnej Rzeszy. O ile w Niemczech proces denazyfikacji rozpoczął się tuż po wojnie, o tyle w Austrii nie podjęto nawet dyskusji na temat winy i chętnie przyjęto rolę pierwszej ofiary Hitlera, uznając, że przyłączenie do Rzeszy w roku 1938 było wymuszone, zaś Austria, która w latach 1939–1945 formalnie nie istniała, nie może ponosić winy za zbrodnie narodowego socjalizmu. Powojenna literatura austriacka długo zatem unikała rozliczeń z narodowosocjalistyczną przeszłością, tym bardziej że w wielu przypadkach poddawana była cenzurze. Nagła utrata pamięci – powojenna choroba, która dotknęła Austriaków, utrudniała, a może wręcz uniemożliwiała dyskusję na temat przeszłości i udziału w zbrodniach hitleryzmu, co nie sprzyjało rozwojowi literatury rozliczeniowej (por. rozdz. III). Por. Josef Haslinger, *Politik der Gefühle – Ein Essay über Österreich*, Darmstadt 1987; Joanna Jabłkowska, *Denacyfikacja*, „Tygiel Kultury" 2004, nr 1–3, s. 63–68; Kurt Klinger, *Theater und Tabus*, Wien 1984; Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, München 2001.

[161] Por. Jutta Landa, *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichen Drama der sechziger und siebziger Jahre*, Frankfurt 1988.

bliczności, stąd też drastyczne sceny, wulgarny język i obsceniczność, jak również ostra krytyka władzy i Kościoła, brukanie wszystkich narodowych świętości.

Już wstępne rozpoznanie sytuacji nasuwa pytanie, do kogo naprawdę adresowana jest nowa krytyczna Volksstück drugiej połowy XX wieku? Czy protagonista i adresat tego „społecznego dramatu"[162] – jak nazywa Volksstück Theo Elm – to nadal reprezentant tej samej grupy społecznej? Czy pomiędzy bohaterami a widzami Volksstück można postawić znak równości? Wbrew pozorom odpowiedź na te pytania nie jest wcale oczywista, bo i nie jest oczywiste, jaka grupa społeczna jest reprezentantem tak zwanego ludu, i czy w ogóle można jeszcze posługiwać się tą kategorią. Stąd też być może wynika pewna nieporadność krytyków próbujących sformułować definicję nowej Volksstück, opierających się jedynie na analizie, niekiedy zresztą dość pobieżnej, poruszanych przez nią problemów. Stwierdzenia, że Volksstück to „dramaty o zniszczeniu, cierpieniu, niemożności porozumienia w dniu powszednim"[163], ukazujące „życie takim, jakie jest, jakim je widzą [ich autorzy – M.W.], albo lepiej: pokazujące dzisiejsze społeczeństwo z perspektywy [...] obserwującej młodzieży: jako zakłamane, egoistyczne, złe, nudne"[164] – wydają się zdecydowanie zbyt powierzchowne, jeśli nie wręcz trywialne. Na tę nieporadność definiowania nowej Volksstück z dużą dozą ironii zwracał uwagę już pod koniec lat sześćdziesiątych Leon Epp, ówczesny dyrektor Wiener Volkstheater:

> Nie tylko Anzengruber, lecz także na przykład *Testament psa* Suassuna jest Volksstück. [...] Każda sztuka, która jest krytyczna wobec swoich czasów, jest Volksstück. Również *Wilhelm Tell* Schillera, wszystkie dramaty wolnościowe, tak na dobrą sprawę to i *Śmierć Dantona* jest Volksstück. Myślę, że słowo Volksstück zostało potwornie stronniczo zinterpretowane i być może nadszedł czas, by wreszcie i z tym skończyć[165].

Trudno nie przyznać racji słowom Eppa – rzeczywiście nadużywane w opracowaniach na temat Volksstück takie określenia, jak „sozialkritisch" czy „zeitkritisch", to bardzo zręczne słowa-wytrychy, ale niestety, otwierające zbyt wiele drzwi, za którymi nic się nie kryje, co najwyżej kilka banalnych stwierdzeń, jak choćby ta nieco emfatyczna konstatacja Heinza Gerstingera, że „Volksstück 1970 – to brzmi dobitnie, [...] bezwzględnie, »takie jest życie« i bez komentarza. Ale oznacza też znowu prawdziwy teatr, komediancki, szczery"[166].

---

[162] Por. Theo Elm, *Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz*, Stuttgart 2004.

[163] Ernst Wendt, *Dramen über Zerstörung, Leiden, Sprachlosigkeit im Alltag – auf der Flucht vor den Grossen politischen Stoffen?*, „Theater heute" 1971, H. 5, s. 32–40.

[164] Heinz Gerstinger, *Das Volksstück auf dem gegenwärtigen Theater*, [w:] *Das österreichische Volksstück*, Institut für Österreichkunde, Wien 1971, s. 106.

[165] Leon Epp, *Programm-Erklärung im Programmheft des Wiener Volkstheaters*, Wien 1967, s. 300.

[166] Heinz Gerstinger, *Das Volksstück*..., s. 111.

W tę „szczerość teatru" zaczyna wątpić dopiero krytyka początku lat 90., patrząca na nową Volksstück, której blask zaczyna już przygasać, z dystansem, a przede wszystkim z doświadczeniem przemian roku 1989. I to zapewne doświadczenia politycznego przełomu stawiają pytanie o adresata i bohatera Volksstück w nowym świetle. Coraz częściej pojawiają się wątpliwości, czy autorzy Volksstück, ci którzy tak żywo interesują się „przede wszystkim problemami najniższych warstw społecznych"[167], rzeczywiście mówią „głosem ludu" i występują w jego obronie. Tę wątpliwość wzbudzała już sama postawa niektórych autorów. W roku 1985 na łamach miesięcznika „Theater heute" Franz Xaver Kroetz, uznawany za „najważniejszego przedstawiciela współczesnego Volkstheater"[168], przedstawiającego w swoich sztukach „życie typowej drobnomieszczańskiej rodziny"[169] i reprezentującego „współczujące zrozumienie dla najniższych warstw społeczeństwa"[170], wyznał: „nigdy nie interesował mnie lud! [...] Całe życie pisałem o sobie. I nie interesowało mnie, co o tym myśli lud"[171].

Postawa Kroetza być może pierwszy raz tak wyraziście ukazała przepaść, jaka dzieli lud i pisarzy, którzy w połowie lat 60. wyruszyli „na poszukiwania rewolucji, a krótko po tym, gdy już stwierdzili, że brakuje im rewolucyjnego podmiotu, [wyruszyli – M.W.] także na poszukiwanie ludu", co musiało skończyć się niepowodzeniem, ponieważ lud istnieje jedynie jako metafora i literacka fikcja, zwłaszcza że „Niemcy, klasyczny kraj bez rewolucji, wydają się krajem bez ludu, choć od czasów Herdera poczyniono wiele, aby lud ten odnaleźć"[172]. Jürgen Schröder – autor powyższych słów – stawia dość kontrowersyjną tezę, dowodząc, że nowa Volksstück jest przykładem „estetyki nieobecności" – nie ma bowiem ludu, co najwyżej można mówić o istnieniu ludności (*Bevölkerung*). W tę zainicjowaną w roku 1992 przez Jürgena Schrödera dyskusję o poszukiwaniu nieobecnego bohatera Volksstück włączył się Johann Sonnleitner, uznając, że wprawdzie „w Volksstück występuje lud, ale nie siedzi on na widowni, na której siedzą tylko ci, którzy nie zaliczają się do ludu", a zatem „teatr nie jest już miejscem, w którym najniższe warstwy społeczne poddają się autorefleksji"[173]. Jeszcze inaczej

---

167 Gert Müller, *Das Volksstück...*, s. 117.

168 *Ibidem*, s. 132.

169 Iris Isabella Grunert, *Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts*, Wien 2008, s. 161 [maszynopis dysertacji].

170 H. Aust, P. Haida, J. Hein, *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen...*, s. 326.

171 *Peter von Becker, Michael Merschmeier im Gespräch mit Franz Xaver Kroetz*, „Theater heute", Jahrbuch 1985, s. 78.

172 Jürgen Schröder, *Auf der Suche nach dem Volk*, [w:] *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück...*, s. 75.

173 Johann Sonnleitner, *Volkstheater ohne Volk*, „Lesezirkel", Juni 1996, nr 6, s. 8.

problem bohatera i adresata Volksstück próbuje rozwiązać Thorsten Bügner, według którego „nowa Volksstück nie jest dla tych, którzy są winni sytuacji [w której znajdują się – M.W.] przedstawione im postaci”[174]. Stwierdzenie Bügnera wydaje się nieco niedorzeczne. Jeśli adresatem krytycznej Volksstück mieliby być „niewinni”, to dramat ten byłby niczym więcej jak uświadamianiem już uświadomionych, prowokowaniem tych, których prowokować nie trzeba. Tymczasem nowa Volksstück, od lat wystawiana na scenie Burgtheater – co za czasów Raimunda i Nestroya było nie do pomyślenia – wydaje się wymierzona nie tylko przeciwko określonej grupie społecznej, ale nawet określonej widowni, a nawet z premedytacją obliczona jest na skandal.

I znów pojawia się pytanie o społeczną dynamikę, będącą impulsem tego dramatopisarstwa. Nie da się przecież zaprzeczyć, że teksty Turriniego, Kroetza czy Bauera należy traktować jako rodzaj społeczno-politycznego manifestu. Niepełna wydaje się zatem teza Gerda Müllera, twierdzącego: „Kto pisze dziś jednoznacznie »Volksstück«, sugeruje tym samym także coś innego: chce przez to pokazać, że tradycyjny teatr jego czasów przeżywa kryzys i że problemy przedstawiane między publicznością a tradycyjnym teatrem nie są problemami »ludu«”[175]. Owszem, autorzy krytycznej Volksstück demaskują kryzys tradycyjnego teatru, ale jest on dla nich niczym innym, jak dowodem kryzysu społecznego, bowiem ten właśnie leży u początków powstania tekstów Turriniego, Sperra, Kroetza, Bauera, którzy chcieli rewolucji nie tyle samego teatru, co rewizji światopoglądu siedzącego w nim widza i obywatela zarazem. Teatr, z którym zderzyli się twórcy lat 60., to teatr „zdominowany przez staromodne inscenizacje klasyków i abstrakcyjne współczesne dramaty”[176], nienadążający za aktualnymi bolączkami. Brak komunikacji między publicznością a teatrem, który nie przedstawia problemów zgromadzonych w nim widzów, to jedynie dowód braku komunikacji między poszczególnymi warstwami społeczeństwa, między górą i dołem, między centrum a marginesem, a przy tym społecznego wyobcowania jednostki, od której problemów społeczeństwo odwraca się plecami. Jeśli więc traktować twórców tych jako „rebeliantów”, to występują oni nie tylko, jak chce tego Müller, przeciwko tradycyjnemu dramatowi i instytucji teatru, ale przeciwko zastanemu porządkowi społecznemu w ogóle, a rewolucja teatru jest w ich przekonaniu środkiem prowadzącym do oświecenia publiczności – do zrewolucjonizowania jej sposobu myślenia.

---

174 Thorsten Bügner, *Annäherungen an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*, Frankfurt am Main, Bern, New York 1986, s. 52.

175 Gert Müller, *Das Volksstück…*, s. 11.

176 Marijan Bobinac, *Der kleine Mann auf der Bühne. Aufsätze zum deutschsprachigen Volksstück im 20. Jahrhundert*, Wrocław 2005, s. 175.

Czy twórcy „dramaturgii szoku”[177] lub „anty-Volksstück” – jak określał formujący się na nowo w drugiej połowie XX wieku gatunek Theodor Adorno[178], są epigonami Horvátha i Fleißer? Jeśli przywołać słowa Horvátha zamieszczone w *Gebrauchsanweisung* (Instrukcja użytkowania) do *Kazimierza i Karoliny*: „z pełną świadomością niszczę formalnie i etnicznie starą Volksstück i próbuję znaleźć jej nową formę”[179], to oczywiście w pewnym sensie tak. Ten „epigonizm” spadkobierców Horvátha opiera się na podobnym „szukaniu nowej formy”, ale też i na podobnej filozofii denuncjacji – demaskowania drobnomieszczańskiego zakłamania, wskazywania na społeczne dysfunkcje, a w końcu występowania w obronie tych, którzy sami bronić się nie mogą. Błędem byłoby jednak myślenie, że „synowie” Horvátha i Fleißer odwoływali się do tradycji gatunku Volksstück w pełni świadomie, traktując go jak trampolinę wybijającą ich w kierunku prawdziwych bohaterów i odbiorców swoich sztuk – *Volku*. To nie sami autorzy, lecz przede wszystkim krytyka dostrzegająca w nowym dramatopisarstwie tendencje „starego” gatunku, przyporządkowała je do tej tradycji literackiej (co zresztą szybko znalazło odzew u wielu autorów[180]). Próby udowodnienia, że nowe wcale nie jest takie nowe, sprowadzały się niekiedy jedynie do szukania analogii między reprezentantami gatunku z początku wieku a młodym pokoleniem, podczas gdy wielu dramatopisarzy szczerze przyznawało się nie tylko do braku takowych inspiracji, ale nawet do nieznajomości twórczości swoich poprzedników. Na początku lat 90. Felix Mitterer – jeden z czołowych przedstawicieli gatunku – zapewniał: „kiedy zaczynałem na poważanie pisać, a było to na przełomie roku 1965 i 1966, w zasadzie wiedziałem bardzo niewiele o innych dramatopisarzach. Wydaje mi się, że nie wiedziałem kompletnie nic o Horvácie, ale także nic o Karlu Schönherrze”[181].

---

[177] Por. Jutta Landa, *Bürgerliches Schocktheater*…

[178] Por. Theodor Adorno, *Reflexion über das Volksstücks*, [w:] *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1996, s. 693–695.

[179] Ödön von Horváth, *Gebrauchsanweisung*, [w:] idem, *Kasimir und Karoline. Volksstück*, Stuttgart 2009, s. 164.

[180] Por. Martin Sperr, *Mit Brecht über Brecht hinaus*, „Theater heute” 1968, H. 3, s. 28; Franz Xaver Kroetz, *Horváth von heute für heute*, [w:] idem, *Über Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main, 1972, s. 91–95; *Liege die Dummheit auf der Hand? „Pioniere in Ingolstadt“*, „Süddeutsche Zeitung”, 20/21 XI 1971.

[181] Ursula Hassel, Deirdre McMahon, *Interview mit Felix Mitterer*, [w:] *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, Hrsg. Ursula Hassel, Herbert Herzmann, Stauffenberg, Tübingen 1992, s. 287.

- Theater an der Wien
- Theater in der Josefstadt
- Theater in der Leopoldstadt



Ilustracja 11. Mapa Wiednia autorstwa Carla Vasqueza, rok 1830

Źródło: www.wien.gv.at/kultur/kulturgut/karten/vasquez/index.html [dostęp 07.03.2014]

II
KRYTYCZNA VOLKSSTÜCK
PRÓBY ODNOWY GATUNKU
W PIERWSZEJ POŁOWIE XX WIEKU

1. Tempo i przyjemność – wspaniałe straszne lata 20.

> Nie poszedłem na premierę *Przed wschodem słońca* Gerharta Hauptmanna, lecz dopiero wczoraj na drugie przedstawienie. Było to coś, co nigdy dotąd się nie zdarzyło: już drugiego dnia grania przedstawienia Hauptmanna tyle pustych miejsc na sali! Nie Hauptmann jest temu winien ani [Max – M.W.] Reinhardt, nie sama sztuka ani teatr, a najmniej Werner Krauss – jedyny naprawdę wielki – ani Helene Thimig czy jeszcze ktoś inny, tylko „złe czasy". Zanim ktoś wyda dziś 8,50 marki za miejsce na widowni w 14. rzędzie, prędzej kupi sobie koszulę nocną albo baleron[1].

Ten, być może nieco dramatycznie brzmiący dziś fragment recenzji zamieszczonej w „Berliner Lokalanzeiger" w lutym 1932 roku, w okresie wielkiego kryzysu gospodarczego, raczej nie wzbudzał zdziwienia czytelników, przyzwyczajonych do zdecydowanie bardziej drastycznych doniesień prasowych, od kilku już lat zdających relacje z pogłębiającej się ekonomicznej depresji, w której od czasu paniki na giełdzie nowojorskiej w roku 1929 pogrążała się także Europa. Szczególnie dotkliwie skutki kryzysu odczuły Republika Weimarska i I Republika Austriacka, pozbawione znacznej części swoich dotychczasowych terytoriów i obciążone wysokimi reparacjami wojennymi. Załamanie gospodarcze obu państw staje się zresztą faktem już w roku 1918, kiedy bezskutecznie próbują one uporać się z administracyjnym i politycznym chaosem, zrujnowaną gospodarką, bezrobociem, skrajną biedą i głodem, w końcu także z narastającymi ideologicznymi ekstremizmami.

Powszechny zamęt panujący w Berlinie i Wiedniu wydawał się najgorszym przeciwnikiem mozolnie powstającej młodej niemieckiej i austriackiej demokracji. W Wiedniu w listopadzie 1918 roku proklamowano powstanie Republiki Niemieckiej Austrii, niemieckiego państwa etnicznego, powstałego na zgliszczach dawnej monarchii, w praktyce zaś mającego być pierwszym krokiem do połączenia z Rzeszą Niemiecką, w czym upatrywano rozwiązania problemów ekonomicznych. Działaniom zmierzającym do Anschlussu towarzyszyła nie

---

[1] „Berliner Lokalanzeiger", 18 II 1932, cyt. za: *Deutschland in der Weltwirtschaftkriese in Augenzeugenberichten*, Hrsg. Wilhelm Treu, Düsseldorf 1967, s. 373–374.

tyle romantyczna idea Wielkich Niemiec[2], co przekonanie, że kraj pozbawiony większej części swojego terytorium nie przetrwa gospodarczo bez wsparcia Rzeszy. Obawy te nie były bezpodstawne – „[…] Austria dużo bardziej niż Niemcy została dotknięta przez rozbicie habsburskiej monarchii wielonarodowościowej i utworzenie niezależnych państw: Węgier, Polski, Czechosłowacji i Jugosławii"[3]. Strata przemysłowych obszarów Czech oraz będących „spichlerzem" monarchii Węgier dała się we znaki zwłaszcza zimą, gdy problemy z dostawą energii spowodowały załamanie się transportu kolejowego, a brak żywności wywołał narastającą falę głodu[4]. Dwumilionowy Wiedeń – „o wiele za duża stolica dla tak małego kraju"[5] – nie mógł utrzymać wracających z odległych części monarchii urzędników, w nowych realiach zdecydowanie niepotrzebnych, rentierów i coraz biedniejszej szlachty, do tej pory żyjącej przy dworze, a nade wszystko masowo napływających do stolicy żołnierzy i migrantów. W stolicy brakowało żywności, ponad 150 tysięcy mieszkańców zdolnych do pracy było pozbawionych jakiegokolwiek źródła utrzymania, do tego tragiczne żniwo zaczęła zbierać szerząca się epidemia grypy[6]. Pierwsze wybory przeprowadzone w lutym 1919 roku dowiodły jednak, że społeczeństwo nie podziela entuzjazmu socjaldemokratów forsujących pomysł przyłączenia kraju do Rzeszy i z coraz

---

[2] Por. Peter Wapnewski, *Ödön von Horváth und seine „Geschichten aus dem Wiener Wald"*, [w:] *Zuschreibungen: gesammelte Schriften*, Hrsg. Fritz Wagner, Wolfgang Maaz, Hildesheim 1994, s. 264.

[3] Ursula Büttner, *Weimar. Die überforderte Republik 1918–1933*, Stuttgart 2008, s. 124.

[4] Jeszcze w roku 1919 wydano pozwolenie na zakładanie ogródków działkowych na każdym wolnym skrawku ziemi. Liczba tego typu prywatnych „upraw" niesłychanie wzrasta z 800 w roku 1914 do 80 000 trzy lata później. Szacuje się, że w roku 1922 co szósty wiedeńczyk w każdej rodzinie był posiadaczem ogródka działkowego. Oczywiście było to tylko jedno z rozwiązań doraźnych i nie wpływało znacząco na poprawę bytu ludności Wiednia. Dowodem tego mogą być demonstracje głodujących – zimą 1921 roku podczas jednego z takich protestów doszło do zamieszek i plądrowania sklepów.

[5] Karl Vocelka, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, München 2009, s. 276.

[6] Przeprowadzona przez aliantów wiosną 1919 roku kontrola wykazała, że wiedeńczycy są niedożywieni. Na 182 000 dzieci do piętnastego roku życia, niedożywionych było aż 930 000, a zatem prawie 80%. W efekcie, czego dowiodły badania przeprowadzane w połowie lat 20., powojenne pokolenie było średnio o 8–9 cm niższe niż pokolenie rodziców, a waga ciała zbliżona była do wagi pokolenia roku 1790. Por. Francis Ludwig Carsten, *Die Erste Österreichische Republik im Spiegel zeitgenössischer Quellen*, Wien, Köln, Graz 1988, s. 36; Roman Sandauer, Ö*konomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelarter bis zur Gegenwart*, Wien 2005, s. 346; Edmund Nobel, *Anthropometrische Untersuchungen an Jugendlichen in Wien*, „Zeitschrift für Kinderheilkunde" 1924, nr 36, s. 13–16.

większą nieufnością spoglądających w stronę Berlina[7]. Także niemieccy politycy, choć oczekujący Anschlussu, mieli inne wyobrażenie o przyszłej roli Austrii, spodziewając się, że stanie się ona jednym z państw członkowskich Rzeszy. Zgoła odmienne nadzieje żywił rząd austriacki, oczekujący, że Wiedeń będzie po Berlinie drugą stolicą i śmiało stawiał kolejne warunki, na które niemiecki prezydent Friedrich Ebert nie mógł przystać[8]. Zaplanowany na pierwsze półrocze roku 1919 budżet – dochody w wysokości 1,2 miliarda koron i wydatki opiewające na kwotę niemalże 2,5 miliarda koron – dowodzi, że austriacki skarbiec świecił pustakami. Doraźne rozwiązanie, jakim był dodruk pieniędzy, okazało się prawdziwą ekonomiczną katastrofą i początkiem życia pod dyktando inflacji. Ceny żywności wzrastały dwukrotnie nawet w ciągu jednego miesiąca, osiągając zawrotne kwoty – „za bochenek chleba, który przed wojną kosztował 46 halerzy, trzeba było odtąd płacić 5700 koron, ceny innych produktów żywnościowych były nawet pięciocyfrowe"[9]. Szacuje się, że o ile w roku 1919 miesięczne wydatki przeciętnej rodziny nie przekraczały 2500 koron, o tyle trzy lata później wzrosły aż do 300 000 koron! Bez wątpienia austriacka gospodarka potrzebowała wsparcia z zewnątrz i w obliczu braku porozumienia z Rzeszą oraz narastającej wobec pomysłów Anschlussu międzynarodowej presji, zwróciła się w stronę Ententy[10]. Nie oznacza to bynajmniej, że pakt z Ententą podpisany w Saint-Germain w najmniejszym choćby stopniu rozwiązał administracyjne i gospodarcze problemy nowej republiki. W kolejnych latach

---

[7] Warto w tym miejscu odnotować, że pierwsze demokratyczne wybory w nowo powstałej Republice były jednocześnie pierwszymi wyborami, w których prawo wyborcze otrzymały kobiety. W parlamencie zasiadło łącznie 8 parlamentarzystek partii socjaldemokratycznej (m.in. Anna Boschek, Emmy Freundlich, Adelheid Popp, Gabriele Proft, Therese Schlesinger i Amalie Seidel) oraz przedstawicielka partii chrześcijańsko-społecznej dr Hildegard Burjan. „Wprawdzie w okresie między 1873 a 1907 rokiem w kurii wielkiej własności głosowały kobiety, ale oddawały głosy nie we własnym imieniu, a tylko jako posiadaczki majątku, o ile właścicielem jego nie był mężczyzna" – odnotowuje Henryk Wereszecki. W wyborach przeprowadzonych w lutym 1919 roku 72 mandaty uzyskali socjaldemokraci, 69 mandatów ugrupowanie chrześcijańsko-społeczne i 16 mandatów ugrupowanie niemiecko-narodowe. Por. Henryk Wereszecki, *Historia Austrii*, Wrocław 1986, s. 286.

[8] Warunkami tymi były: przejęcie austriackich długów, utrzymanie wiedeńskiego banku emisyjnego, wymiana austriackiej korony w stosunku 80 koron za 100 marek niemieckich.

[9] Manfred Scheuch, *Österreich im 20. Jahrhundert von der Monarchie zur Zweiten Republik*, Wien, München 2000, s. 69.

[10] Podpisując traktat w Saint-Germain, przypieczętowano ostatecznie kwestię suwerenności Austrii, która już jako I Republika Austriacka zobowiązała się do przestrzegania zakazu połączenia z Rzeszą przez okres dwudziestu lat.

inflacja ustąpiła miejsca hiperinflacji i w roku 1922 wartość 1 korony w złotym kruszcu wynosiła już 17 tysięcy papierowej korony. W efekcie drastycznego spadku wartości pieniądza:

> Koszty utrzymania do lata roku 1922 osiągnęły 14 000-krotność tych sprzed wojny. Pieniądze przenoszono w wielkich koszach na pranie, chłopi zapalali sobie papierosy bezwartościowymi banknotami. Mądrzy ludzie odkładali pieniądze w rzeczach wartościowych albo lokowali je za granicą i w dewizy. Inni trwonili je bezmyślnie. Kupowano wszystko, co było dostępne, byle tylko jakoś pozbyć się pieniędzy[11].

Dopiero w roku 1922, podczas sesji Ligi Narodów, pojawiły się pierwsze praktyczne rozwiązania pozwalające Republice Austriackiej walczyć z kryzysem[12].

W tym samym czasie, gdy Austria powoli wdrażała program naprawczy, Republika Weimarska zmagała się z przybierającym na sile kryzysem politycznym zarówno w dyplomacji zagranicznej, jak i wewnątrz państwa. Wzrastające zadłużenie i wydatki publiczne uniemożliwiły dotrzymanie terminów spłat reparacji wojennych, co spowodowało na początku roku 1923 okupację Zagłębia Ruhry przez wojska francuskie i belgijskie[13]. Ów swoisty polityczny i gospodarczy pat wpędził Republikę w pułapkę inflacji – 1 lipca jeden dolar kosztował 74,5 tysiąca marki, trzy tygodnie później 136 tysięcy, w pierwszych dniach września 1923 roku już 10 milionów, w październiku 160 milionów, a w kolejnych miesiącach miliardy, a nawet biliony marek. Niepohamowany wzrost cen, przy spadku płac i rent, braku opieki socjalnej i bezrobociu, wywołał w Berlinie zamieszki[14].

A jednak lata 20. upływające pod znakiem ekonomicznego i socjalnego kryzysu, w atmosferze politycznej walki między skrajnymi ruchami ideologicznymi, naznaczone są wewnętrzną ambiwalencją. Z jednej strony człowiek będący jedynie jednostką w tłumie ma poczucie wyobcowania i strachu o niepewne jutro, tym bardziej że niekiedy egzystuje na skraju nędzy, z drugiej zaś przeżywa silną

---

11 Roman Sandgruber, *Ökonomie und Politik…*, s. 355.

12 Reforma była możliwa przede wszystkim dzięki międzynarodowej pożyczce w wysokości 650 mln złotych koron oraz opracowaniu planu naprawy finansów państwa. Nad finansami austriackimi kontrolę sprawował jednak komisarz Ligi Narodów. W styczniu 1923 utworzono bank narodowy i ustabilizowano zdewaluowaną walutę, wymieniając korony na szylingi.

13 Na tę, zdaniem rządu w Berlinie bezpodstawną blokadę ekonomiczną, przynoszącą skarbowi państwa straty niemalże 4 miliardów marek, co dla zrujnowanej gospodarki było potężnym ciosem, Niemcy zareagowały wstrzymaniem wypłaty odszkodowań.

14 Dopiero wprowadzenie stanu wojennego i zapowiedź reformy walutowej, a także wynegocjowana przez Gustava Stresmanna pożyczka na modernizację i rozbudowę gospodarki, stworzyły szansę na spłacenie niemieckich długów i zapoczątkowały krótki okres spokoju, przerwany krachem na nowojorskiej giełdzie.

fascynację metropolią i ulega nastrojowi przełomu. „Lata 20. – zauważa Reinhold Grimm – rzeczywiście stanowią dezorientujące pole napięć różnorodnych sił i izmów. Ekspresjonizm i *Neue Sachlichkeit*, anarchizm i marksizm, ale także dadaizm, anarchizm i modernistyczny amerykanizm: wszystkie wciąż przenikają się i przecinają ze sobą”[15]. Te sprzeczności oczywiście nasilały się w każdej sytuacji kryzysowej, ale co istotniejsze – przenikały wówczas wszystkie niemalże dziedziny życia. Szczególny wydaje się zwłaszcza okres od roku 1924 aż do załamania się nowojorskiej giełdy w roku 1929, uważany za okres gospodarczego ożywienia. Tak zwane „złote lata 20.”, czyli krótki epizod względnej stabilizacji obu republik tuż przed ekonomicznym krachem, to z pewnością w dużej mierze efekt wdrożonego systemu naprawczego niemieckiej i austriackiej gospodarki, odbudowującej się dzięki kredytom i powoli odzyskującej zaufanie zagranicznych inwestorów[16]. Jednak gdy mowa o „złotych latach 20.”, na myśl przychodzą nie tyle rosnące słupki indeksów giełdowych, co niezwykle rozbuchane, w każdym tego słowa znaczeniu, życie kulturalne, które po latach wojny, rewolucji[17] i wszechpanującej nędzy, oswobadzało się, zwłaszcza w Republice Weimarskiej, z nałożonego na nie kagańca cenzury i porządku ery wilhelmińskiej. Przełamanie dotychczas obowiązującego dyktatu sztuki przybrało formę wręcz artystycznej rewolucji, niestroniącej od prowokacji, dzięki której, jak czynił to choćby w cyklu *Ecce Homo* Georg Grosz, zrywano z reliktami starego porządku. Towarzyszące temu krótkiemu okresowi świetności hasło „tempo i przyjemność” w pełni oddaje ówczesny rytm życia i charakter społecznych przemian[18]. Fenomen „złotych lat 20.” jest bowiem nierozłącznie związany z procesem industrializacji i urbanizacji, to fenomen szeroko pojętej „kultury miasta”, odzwierciedlający różne aspekty codziennego życia i kultury robotniczej w czasach gospodarczej prosperity. Znakiem nowej epoki stała się także nowa obyczajowość, wykraczająca poza normy dotychczasowej wilhelmińskiej pruderii, czego najwyraźniejszym przejawem jest uczestnictwo w życiu publicznym kobiet – wyemancypowanych, nowoczesnych, coraz bardziej świadomych swojego ciała i seksualności.

---

[15] Reinhold Grimm, *Zwischen Expressionismus und Faschismus. Bemerkungen zum Drama der Zwanziger Jahre*, [w:] *Die sogenannte Zwanziger Jahre*, Hrsg. Reinhold Grimm, Jost Hermand, Berlin, Zürich 1970, s. 25–26.

[16] „Złote lata 20.” nie były bynajmniej fenomenem niemieckim. Podobną fascynację kulturą rozwijającego się miasta przeżywały w tym czasie także inne wielkie metropolie światowe: Paryż, Londyn, Nowy Jork, i to niemalże tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej.

[17] Mowa tu o rewolucji, którą rozpoczyna powstanie marynarzy w Kilonii w październiku 1918 roku, a kończy, jak powszechnie się przyjmuje, likwidacja Republiki Rad w Bawarii w maju 1919 roku. Najtragiczniejszym momentem rewolucji było niewątpliwie krwawe stłumienie powstania komunistów w Berlinie w styczniu 1919 roku.

[18] Por. *Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Silvio Vietta, Stuttgart 2001.

Przez tych kilka lat względnej ekonomicznej stabilizacji kawiarnie literackie, kluby i *variété*, teatry, kina i kabarety stały się miejscem artystycznych eksperymentów i ekstrawagancji niemieckiej bohemy. Druga połowa lat 20. to czas rozkwitu literatury (Thomas Mann, Hermann Hesse, Bertolt Brecht, Erich Maria Remarque), muzyki (jazz, swing), architektury (Bauhaus) i sztuk plastycznych (Max Ernst, Paul Klee, Otto Dix), moment pojawienia się nowych mass mediów (radio i film), ale też rozwoju na ogromną skalę turystyki, sportu, a przede wszystkim techniki. „Nasze pokolenie – zachwycał się malarz El Lissitzky – narodziło się w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku u progu epoki nowego początku historii ludzkości… W wieku 5 lat usłyszałem gramofon Edisona, w wieku 8 lat [zobaczyłem – M.W.] pierwsze tramwaje, a w wieku 10 lat pierwsze kino, potem sterowiec, samolot, radio”[19]. Z dzisiejszego punktu widzenia fascynacja epoką mechanizacji wydaje się nieco kłopotliwa, choć nie trudno zrozumieć jej uwodzicielskie oddziaływanie. Przemysł kulturalny zagarniał tłum dotychczas przytłoczony latami kryzysu i biedy, coraz bardziej spragniony rozrywki i ciekawski, a jednocześnie pozbawiony indywidualności, bezwolnie poruszający się w rytmie jazzu i bluesa – amerykańskiej nowości rozbrzmiewającej w każdej niemalże tancbudzie.

> […] teraz po latach wojny, głodu, zimna i inflacji masowo manifestowała się nowa chęć do życia – zauważa Bärebl Schrader. – W związku z tym chciano wychodzić, świętować i dobrze się bawić, podążać za najnowszą modą. Kto pomimo wszem i wobec ogłaszanej stabilizacji gospodarki nie mógł sobie na to pozwolić, nierzadko posiadał radio i w domu tańczył w rytm najnowszej muzyki[20].

Na scenach berlińskich, a jest ich w tym czasie około czterdziestu[21] (nie licząc scen kabaretowych), pracują – obok Maxa Reinhardta i Erwina Piscatora – między innymi: Leopold Jessner, Heinz Hilpert, Gustav Hartung, Erich Engel, Jürgen Fehling. W repertuarach teatralnych pojawiają się nowe nazwiska, nie tylko rodzimych dramatopisarzy, jak choćby Carla Zuckmayera, Else Laske-Schüler, Ernsta Tollera, Georga Kaisera, Waltera Hasenclevera, Marieluise Fleißer, Ödöna von Horvátha czy Bertolta Brechta, ale też sztuki O’Neilla i Pirandella; mają też miejsce liczne „występy gościnne od Comédie-Française aż po Teatr Narodowy z Izraela”, które „wniosły do Niemiec świat”[22].

---

[19] Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Dresden 1976, s. 330.

[20] Bärbel Schrader, *Die „goldenen“ zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*, Wien, Graz 1987, s. 139.

[21] Thilo Koch, *Die Goldenen Zwanziger Jahre*, Frankfurt am Main 1970, s. 54.

[22] Bruno E. Werner, *Literatur und Theater in den zwanziger Jahren*, [w:] *Die Zeit ohne Eigenschaften. Eine Bilanz der zwanziger Jahre*, Hrsg. Leonard Reinisch, Stuttgart 1961, s. 73.



Ilustracja 12. „Won stąd! W Bawarii mogą występować tylko rodzimi Czarni!"

Źródło: Thomas Theodor Heine, *Josephin Baker in München*, „Simplicissimus", 4 III 1929, H. 49

Kultura popularna hipnotyzowała nowymi dźwiękami, dostępnym dla masowego odbiorcy ruchomym obrazem niemego kina, w końcu urządzanymi z rozmachem pokazami gimnastycznymi. „W Niemczech lat 20. i początku lat 30. nowy styl widowisk, które pojawiły się wraz z amerykańskimi zespołami tanecznymi, wydawał się symbolizować zachwycające i przerażające aspekty nowoczesności"[23], nabierającej coraz bardziej niebezpiecznej prędkości. Nic dziwnego, że wkrótce „teatr dla pięciu tysięcy" Reinhardta, który – jak pragnął jego twórca – miał dać „ludziom radość, który wydobędzie ich z ponurej codzienności i przeniesie w sferę czystego piękna"[24], musiał ustąpić miejsca teatralnej propagandzie. „Złote lata 20.", gdy w teatrze odbywały się „każdego tygodnia cztery premiery i jeden skandal"[25], skończyły się wraz z załamaniem się nowojorskiej giełdy. W kwietniu 1932 prasa berlińska donosiła:

---

[23] Tomasz Majewski, *Dialektyczne Feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011, s. 299–300.

[24] Max Reinhardt, *O teatrze i aktorze*, przeł. Małgorzata Leyko, Gdańsk 2004, s. 63.

[25] Bruno E. Werner, *Literatur und Theater in den zwanziger Jahren*, [w:] *Die Zeit ohne Eigenschaften. Eine Bilanz der zwanziger Jahre…*, s. 50–51.

> W przeciągu tygodnia znowu trzech kolejnych dyrektorów teatru złożyło zapewnienie z mocą przyrzeczenia. Nawet Max Reinhardt już nie wytrzymuje, musiał porzucić swój Deutsches Theater i (już od dawna zamknięte) Kammerspiele oraz mniejsze sceny we wschodnim Berlinie, a zatrzymał jeszcze tylko Großes Schauspielhaus[26].

Niespełna dwa miesiące później sytuacja berlińskich teatrów dramatycznie się pogorszyła. „Z 43 berlińskich teatrów, dysponujących 49 600 miejscami, [...] w minionym, najgorszym dotąd sezonie nie sprzedawała się średnio nawet jedna trzecia"[27] – informowały gazety.

Scenariusz biedy i bezrobocia z początku lat 20. powtórzył się, ale tym razem ze zdwojoną siłą. Już na początku roku 1930 urzędy pracy w Republice Weimarskiej odnotowały 3 miliony bezrobotnych, rok później liczba ta wzrosła aż o 1,5 miliona, zaś w roku 1932 o kolejny milion, dając w sumie aż 5,6 mln osób pozbawionych pracy[28]. Kryzys światowy równie drastycznie zmienił austriacki rynek pracy. Od roku 1923 wskaźnik bezrobocia w Republice Austriackiej niepohamowanie rośnie, aby w roku 1933 osiągnąć pułap 600 tysięcy. Szokująca wydaje się jednak przede wszystkim dynamika masowego bezrobocia i masowej pauperyzacji – w grudniu roku 1931 statystyki mówią o 400 tysiącach pozbawionych pracy, a w marcu 1932 roku już o 510 tysiącach, zatem w zaledwie trzy miesiące przybywa w Austrii około 110 tysięcy kolejnych bezrobotnych[29]. W roku 1934 bez pracy jest już ponad 770 tysięcy obywateli i aż 60% z nich pozbawionych jest

---

[26] Cyt. za: *Deutschland in der Weltwirtschaftskriese in Augenzeugenberichten*..., s. 374.

[27] *Ibidem*.

[28] Trzeba pamiętać o tym, że ujęte w statystykach dane są prawdopodobnie znacznie zaniżone. Przypuszcza się bowiem, że rzeczywista liczba bezrobotnych mogłaby być większa o 1,5 do 2,5 milionów osób niezarejestrowanych w urzędach pracy.

[29] Szacuje się, że już w roku 1929 około 45% wszystkich pracowników zatrudnionych wcześniej w przemyśle było pozbawionych pracy, z czego znaczną część stanowili ludzie młodzi i najczęściej pozbawieni praw do jakichkolwiek zasiłków. W Niemczech na przełomie lat 20. i 30. produkcja spadła o 42%, w Austrii zaś o 38%. Prawdziwym ewenementem w skali europejskiej, a jednocześnie tragicznym symbolem ekonomicznej zapaści, stało się austriackie miasteczko Marienthal. Wraz z zamknięciem fabryki tekstyliów w lutym 1930 roku, zatrudniającej łącznie 1300 pracowników (populacja Marienthalu wynosiła ówcześnie około 1500 mieszkańców), aż 367 rodzin z 478 zostało pozbawionych jakiegokolwiek źródła utrzymania. Przypadek Marienthal stał się wręcz ekonomiczno-socjologicznym fenomenem i przedmiotem badań. Por. Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994, s. 296; Walter Kleindel, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Wien, Heidelberg 1978, s. 333; Marie Jahoda, Paul F. Lazarsfeld, Hans Zeisel, *Bezrobotni z Marienthalu*, przeł. Robert Marszałek, Warszawa 2007.

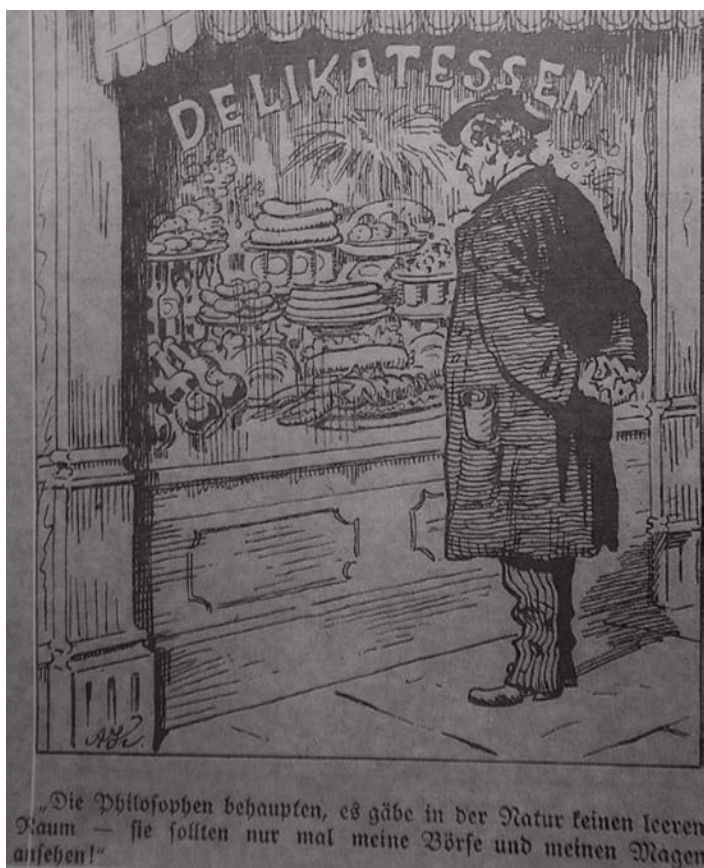
regularnego wsparcia ze strony państwa![30] W przeciwieństwie do innych krajów najsilniej dotkniętych załamaniem się gospodarki, w Niemczech i Austrii kryzys ekonomiczny doprowadził także do załamania się państwa, czego powodów należy zapewne doszukiwać się w wewnętrznej niestabilności politycznej i słabości demokracji, która nadal w kręgach gospodarczych, militarnych, a także wśród politycznej elity miała wielu przeciwników, wykorzystujących gospodarczą klęskę do własnych interesów politycznych. Nic dziwnego, że jedynymi grupami wygrywającymi w tym czasie na kryzysie były oczywiście partie skrajnie prawicowe i nacjonalistyczne, wzbudzające populistyczne hasła antyparlamentarne i antyrepublikańskie resentymenty silnie obecne u części społeczeństwa[31]. Ich działalność jest tym bardziej niepokojąca, że partie posiadały własne uzbrojone oddziały, mogące śmiało konkurować z regularną armią. W Austrii starcia między socjalistycznym Schutzbundem i prawicową Heimwehrą doprowadziły w lipcu 1927 roku do zamieszek, podczas których spłonął Pałac Sprawiedliwości. To pamiętne wydarzenie było początkiem końca stabilności demokratycznego rządu Republiki. W kolejnych latach Austria walczyła z narastającym kryzysem gospodarczym, szukając najpierw ratunku w zablokowanym przez Sąd Rozjemczy w Hadze projekcie unii celnej z Rzeszą Niemiecką (1931), w końcu decydując

---

[30] Ernst Hanisch odnotowuje, że na przełomie lat 20. i 30. możemy mówić o kumulacji różnego rodzaju kryzysów gospodarczych, przede wszystkim: kryzysu agrarnego, przemysłowego, a w końcu również kryzysu kredytowego. Na przestrzeni zaledwie pięciu lat ceny produktów rolnych zmalały aż o 30%, z kolei w latach 1929–1932 produkcja w przemyśle spadła o 38% w Austrii oraz o 42% w Niemczech. W wyniku załamania się systemu kredytowego wielu rolników i przemysłowców, nie mogąc spłacić zaciągniętych kredytów, traciło swoje gospodarstwa lub przedsiębiorstwa, najczęściej więc cały dorobek swojego życia. Jednym z najdotkliwszych efektów kryzysu gospodarczego było, między innymi, załamanie się handlu zagranicznego. Jak wskazuje Hanisch, tylko w samej Austrii w zaledwie trzy lata handel zagraniczny zmalał o połowę. Por. Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates…*

[31] W roku 1932 przed wyborami do Landtagu w codzienny krajobraz Wiednia wtopiły się przejeżdżające przez miasto furgonetki z transparentem: „500 tysięcy bezrobotnych, 400 tysięcy Żydów. Wyjście bardzo proste! Wybierz narodowych socjalistów". Tym „prostym wyjściem" z kryzysu naziści wabili tak w Niemczech, jak i w Austrii grupy najmocniej dotknięte bezrobociem: urzędników i pracowników biurowych, robotników i drobnych rzemieślników, a więc proletariat i nową klasę średnią – kręgi, które „procentowo miały w NSDAP prawie dwukrotnie więcej przedstawicieli niż wśród ogółu aktywnych zawodowo". Por. Meinrad Pichler, *Von Aufsteigern und Deklassierten. Ödön von Horváth literarische Analyze des Kleinburgerstums und ihr Verhältnis zu den Aussagen der historischen Sozialwissenschaft*, [w:] *Österreichische Literatur seit den zwanziger Jahren. Beitrage zu ihrer historisch-politischen Lokaliesierung*, Hrsg. Friedbert Aspetsberger, Wien 1979, s. 63.

się na pożyczkę w wysokości 100 milionów szylingów z poręczenia Ligi Narodów (1932). Tymczasem w Niemczech Hitler wprowadził dyktaturę i konsekwentnie dążył do Anschlussu Austrii. Po zamordowaniu kanclerza Engelberta Dollfussa przez austriackich hitlerowców, wyizolowana na arenie międzynarodowej i pogrążona w kryzysie gospodarczym Republika popadła w coraz większą zależność od Rzeszy, a w roku 1938 zgodziła się na „przyłączenie do więzienia”[32] – jak kąśliwie nazywali ten „mariaż” z Hitlerem lewicowi politycy.



Ilustracja 13. „Filozofowie twierdzą, że w naturze nie ma pustej przestrzeni – powinni choć raz zajrzeć na giełdę i do mojego żołądka!”

Źródło: „Der wahre Jacob”, 22 III 1923

[32] Cyt za: Bruno Kreisky, *Zwischen den Zeiten. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten*, Berlin 1986, s. 224.



Ilustracja 14. „Gotuję, smażę, piekę, podgrzewam, prasuję i umieram na gazie!”

Źródło: „Der wahre Jacob”, 2 III 1929, nr 5



Das Kleine Blatt

7 Groschen 40 Heller tschechosl. Währung

Nr. 26 | Wien, Montag, 27. Jänner 1930 | 4. Jahrg.

Der Eisregen über Wien erforderte zahlreiche Opfer.

Ilustracja 15. „Austriackie zmartwienia!”

Źródło: „Das Kleine Blatt”, Januar 1930, 4. Jg., nr 26(27)

Das 7 Groschen 40 Heller tschechosl. Währung Kleine Blatt

Nr. 51 · Wien, Freitag, 21. Februar 1930 · 4. Jahrg.

Die Arbeitslosigkeit steigt weiter an.

Am 15. Februar 318.870 Arbeitslose.

Das Neueste.

Im Bergwerk Seegraben der Alpinen Montangesellschaft wurde ein sechzigjähriger Arbeiter bei einer Sprengung getötet.

Der mährische Gendarmenmörder Ellinger wurde zum Tode durch den Strang verurteilt.

Beim Gendarmerieposten Bludenz meldete sich ein junger Skiläufer, der behauptete, sein Gedächtnis völlig eingebüßt zu haben.

Die Byrd-Expedition auf der Heimreise.

Ein Teil der Ausrüstung im Eis zurückgelassen.

Newyork, 20. Februar. Die Byrd-Expedition hat gestern an Bord des Dampfers „City of Newyork" die Heimreise angetreten. Sie mußte die Flugzeuge und das andere wertvolle Material in ihrem Lager auf der Eisbarriere des Roßmeeres, in dem sie mehr als ein Jahr zugebracht hatte, zurücklassen. Die Forscher haben jedoch das ganze wissenschaftliche Material auf der „City of Newyork" untergebracht.

Ein Auto verbrannt.

Zwei Tote, vier Schwerverletzte.

Warschau, 19. Februar. [illegible]

Ungewöhnliche Kälte in ganz Spanien.

Madrid, 20. Februar. [illegible]

Arbeitslos!

Ilustracja 16. „Bezrobotny!"

Źródło: „Das Kleine Blatt", Februar 1930, 4. Jg., nr 51

2. Krytyczne przedtakty. Pionierzy czy uzurpatorzy krytycznej Volksstück?

W naznaczonych niepokojem, ale i fascynacją czasach ustanawiania nowego porządku teatr, nie kryjąc się ze swoimi politycznymi aspiracjami, staje się środkiem agitacji i sposobem „wychowywania" mas. „Tymczasem – pisał Theodor Adorno – Volksstück zyskała nową siłę"[33]. Pisarze zwracają się w stronę Volksstück po to, aby śmiało dyskutować z jej dotychczasową tradycją. W wyniku tej dyskusji rodzi się nowa krytyczna Volksstück, której dojrzałą formą będzie – posługując się terminologiczną propozycją Adorna – anty-Volksstück, rozumiana jako zaprzeczenie, rewers, drugie życie XIX-wiecznej komedii wiedeńskich teatrów przedmieść.

Pierwsze próby wskrzeszenia Volksstück i nadania jej nowego rysu, choć nieodbiegającego jeszcze zbyt daleko od harmonijnej, lekkiej rozrywki, podejmuje **Carl Zuckmayer** (1896–1977). Lektura jego dramatów nie pozostawia wątpliwości co do literackich inspiracji pisarza, wskazujących na ekspresjonistyczny rodowód jego twórczości, zwłaszcza dramatów z początku lat 20. – *Kreuzweg* (Droga krzyżowa, 1920) czy *Pankraz erwacht* (Pankraz się budzi, 1925). Z czasem Zuckmayer odchodzi jednak od ekspresjonistycznych motywów i powraca do ojczyźnianego romantyzmu i apoteozy prostego życia w zgodzie z naturą. „Chciałem powrotu do natury – zaznaczy w swojej autobiografii pisarz – do życia i prawdy, ale nie oddalając się jednocześnie od zobowiązań dnia codziennego, od palącej materii moich czasów"[34]. Pomimo autorskiej deklaracji, można mieć jednak pewne wątpliwości, czy rzeczywiście Zuckmayerowi udało się pozostać blisko „swojego czasu".

W historii niemieckojęzycznego teatru zapisały się przede wszystkim dwa dramaty Zuckmayera – *Der fröhliche Weinberg* (Radosna winnica) z roku 1925 oraz wydany w roku 1931 *Kapitan z Köpenick*[35]. Sądząc po liczbie inscenizacji obu sztuk – tylko *Der fröhliche Weinberg* do roku 1933 zagrano w Niemczech ponad 500

---

[33] Theodor Adorno, *Reflexion über das Volksstück*, [w:] idem, *Noten zur Literatur* I, Frankfurt am Main 1974, s. 693.

[34] Carl Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, Frankfurt am Main 1971, s. 447.

[35] *Kapitan z Köpenick* jest jedyną sztuką Zuckmayera, która doczekała się polskiej recepcji. Dramat inscenizowano po raz pierwszy w roku 1932 w Warszawie i Poznaniu, rok później także w Bydgoszczy, Łodzi i Sosnowcu oraz we Lwowie, gdzie realizacji *Kapitana…* podjął się Leon Schiller – w tytułowej roli wystąpił Stefan Jaracz, a na scenie towarzyszyli mu, między innymi, Jan Kreczmar i Leszek Stępowski. Następnie sztukę inscenizowano w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1934), Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (1959), Teatrze Telewizji (1965 i 1978) oraz w Teatrze Polskiego Radia (2010).

razy![36] – oraz przychylnej krytyce, jaka zazwyczaj towarzyszyła tym premierom, Zuckmayer był w drugiej połowie lat 20. jednym z najchętniej grywanych dramatopisarzy w Republice Weimarskiej. Notowania Zuckmayera znacznie wzrosły po przyznaniu mu Nagrody im. Kleista właśnie za *Der fröhliche Weinberg*, o którym przewodniczący kapituły konkursu Paul Fechter w uzasadnieniu werdyktu pisał, że przedstawia „dużo łagodnej, żywej i radosnej rzeczywistości [...] silnych, żywych ludzi [...]", dzięki czemu „doświadcza się z niemałą przyjemnością kawałka niemieckiego świata"[37]. Z perspektywy czasu zachwyt Fechtera, mającego pozostać w przyszłości sympatykiem narodowego socjalizmu, wydaje się w pełni zrozumiały. Nagrodzona sztuka Zuckmayera jest bowiem, podobnie zresztą jak pozostałe jego dramaty, niezwykle zbliżona do nurtu ojczyźnianego, aczkolwiek pisarzowi daleko jest do ideologii *Blut und Boden*, a antysemityzm i militaryzm pozostają w ogniu jego zaciętej krytyki. Niemniej „naiwna apoteoza natury"[38], połączona z bezrefleksyjnym tradycjonalizmem i witalizmem, przyćmiewają krytyczne aspekty jego twórczości i tworzą idylliczny obrazek życia wiejskiej społeczności, rozwiązującej swoje problemy przy biesiadowaniu w winiarni. Taką nieco naiwną historią jest chociażby *Der fröhliche Weinberg*, którego akcja rozgrywa się w środowisku szyprów i posiadaczy winnic. Główny bohater dramatu, a zarazem największy spośród posiadaczy ziemskich – Jean Baptiste Gunderloch – chciałby przejść na zasłużoną emeryturę i dlatego postanawia sprzedać połowę majątku, zaś drugą połowę podarować w prezencie ślubnym swojej córce Klärchen, zaręczonej z Kneziusem. Jego obietnica obwarowana jest jednak dość zaskakującym warunkiem – Knezius otrzyma rękę Klärchen oraz połowę majątku Gunderlocha tylko wtedy, gdy jeszcze przed ślubem dziewczyna zajdzie w ciążę. To nietypowe oczekiwanie podyktowane jest lękiem o ewentualny brak spadkobiercy – Gunderloch chce mieć pewność, że kandydat na męża Klärchen zapewni ciągłość rodu i nie pozostawi winnicy bez dziedzica. Być może postawione przed narzeczonymi zadanie nie byłoby aż tak... przykre, gdyby Klärchen darzyła swojego przyszłego męża uczuciem. Niestety, choć Knezius należący do korporacji studenckiej imponuje dziewczynie swoją nowoczesnością, większe zainteresowanie, zresztą odwzajemnione, wzbudza w niej szyper Jochen Most. Intrygi knute przez dziewczynę i Annemarie wkrótce doprowadzają do szczęśliwego finału, w którym niebagatelne znaczenie odgrywa stodoła – miejsce schadzek kochanków. Trzeba przy tym nadmienić, że rozwiązania swoich problemów szukają w sianie nie tylko

---

[36] Por. *Theater für die Republik*, Hrsg. Günther Rühle, Frankfurt am Main 1967, s. 667.

[37] Carl Zuckmayer, *Das Bühnenbild im Spiegel der Kritik*, Hrsg. Barbara Glauert, Frankfurt am Main 1977, s. 27.

[38] Erwin Rotermund, *Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth*, [w:] idem, *Artistik und Engagement. Aufsätze zur deutschen Literatur*, Würzburg 1994, s. 121.

Klärchen i Jochen. Dziwnym trafem do miejscowej stodoły jest po drodze także pozostałym parom, a w *Der fröhliche Weinberg* jest ich wyjątkowo dużo. Epilog z pewnością cieszył publiczność, bowiem ostatecznie na ślubnym kobiercu mają stanąć nie tylko Klärchen i Jochen, ale i Knezius z Babettchen oraz Hahnesand z panienką Stanz. Swoją drugą połówkę odnajduje nawet Gunderloch – zakochany w Annemarie nabiera sił witalnych i porzuca myśl o emeryturze. Nic dziwnego zatem, że podczas premiery sztuki w Theater am Schiffbauerdamm 22 grudnia 1925 publiczność „[już – M.W.] po drugim akcie tupała z zadowolenia, autor musiał co chwilę wychodzić na scenę, a po zakończeniu, kiedy żelazna kurtyna dawno już została opuszczona [...], wszystko jeszcze długo trwało"[39]. Ten doskonały efekt udało się Zuckmayerowi uzyskać – jak kontynuuje krytyk – „bez Francuzów, bez rewii, bez nagich nóg – z odrobiną dowcipu, uczucia, rzeczywistości. Czyli po prostu zwykłymi i naturalnymi sposobami"[40]. Można zatem uznać, że Zuckmayer wypełnił swoją deklarację – pisał po to, „by prostym, niezepsutym, pozbawionym uprzedzeń ludziom sprawić trochę radości [...]"[41].

Nadużyciem byłoby jednak twierdzenie, że dramat Zuckmayera pozbawiony jest jakiejkolwiek krytycznej refleksji społecznej. Przedstawiając problem asymilacji Żydów i losy weteranów, pisarz piętnuje antysemityzm i militaryzm, wyraża obawy co do przybierającego na sile nacjonalistycznego patosu, w końcu także zabiera głos w sprawie biurokracji i korupcji. *Der fröhliche Weinberg* jest przy tym – jak nieco żartobliwie konstatował Martin Greiner – „niczym antropologiczna Arka Noego"[42], na której autor zgromadził wszelkie możliwe typy ludzkie. A mimo to trudno nie ulec wrażeniu, że jego bohaterowie skonstruowani są według uproszczonego schematu – albo są prawi, albo źli, albo moralni, albo są skończonymi łotrami. Narzeczony Klärchen jest postacią jednoznacznie negatywną – z pozoru grzeczny i szarmancki, w rzeczywistości jest egoistyczny i pragnie czym prędzej zagarnąć majątek przyszłej żony, w dodatku wyraźnie sympatyzuje ze skrajnymi nacjonalistami. Jego przeciwieństwem jest oczywiście Jochen Most, być może nieco nieokrzesany, momentami wręcz bezczelny, ale za to kocha Klärchen szczerą miłością, a przy tym jest zbyt dumny, aby zostać utrzymankiem bogatego Gunderlocha. Na tego rodzaju polaryzacji charakterów opiera się tekst Zuckmayera, przy czym to schematyczne przedstawianie typów ludzkich jest na tyle powierzchowne, przy tym również satyrycznie słabe, że demaskowanie poszczególnych grup społecznych staje się niemożliwe. Koncentrując się na uproszczonym portrecie postaci, Zuckmayer

---

[39] Paul Fechter, *Carl Zuckmayer „Der fröhliche Weinberg"*, „Deutsche Allgemeine Zeitung", Berlin, 23 XII 1926, cyt. za: *Carl Zuckmayer. Das Bühnenbild im Spiegel...*, s. 35.

[40] *Ibidem*.

[41] Carl Zuckmayer, *Der Kampf um den Weinberg*, „Frankfurter Zeitung", 9 II 1926.

[42] Martin Greiner, *Carl Zuckmayer als Volksdichter*, [w:] *Theater und Gesellschaft*, Hrsg. Jürgen Hein, Düsseldorf 1973, s. 164.

na plan dalszy spycha społeczną krytykę. Ucieka od zajęcia stanowiska w sprawie polityki, ekonomicznego kryzysu czy przemian obyczajowych, co wydaje się, biorąc pod uwagę czas powstania jego sztuk, raczej niezrozumiałe. Wprawdzie pisarz opowiada się wyraźnie przeciwko narodowemu socjalizmowi, za co zapłaci już wkrótce literacką banicją[43], jednak nawet skrajne ideologizmy wydają się tu jedynie epizodem, nic nieznaczącą drobnostką, która zostaje rozwiązana w typowy dla Zuckmayera humorystyczny sposób. Tym samym prawdziwe problemy i zagrożenia ulegają zmarginalizowaniu, przyćmiewa je prząśne i radosne życie, wiejski folklor i beztroska płynąca z życia według praw doskonałej natury.

To zbyt proste, niekiedy niemalże naiwne wyobrażenie natury, traktowanej przez Zuckmayera jako synonim „światła i ciepła"[44] (cokolwiek miałoby to znaczyć), oraz sposób konstruowania sytuacji dramatycznej wraz z jej „ludowymi" protagonistami skłaniają raczej do ostrożnej oceny jego twórczości w kontekście odnowy gatunku Volksstück. Mimo częstego traktowania tych dramatów jako pierwszej próby krytycznego rozrachunku z rzeczywistością, wydaje się, że Zuckmayera bardziej interesował rozrywkowy potencjał Volksstück, jej zdolność do kreowania wyidealizowanego świata, w którym konflikty zostają rozwiązane niczym za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, co niewątpliwie zjednywało mu sympatię widzów, szukających w teatrze ucieczki od powojennego chaosu i ułudy życia w świecie prostych rozwiązań. Budowanie na stelażu gatunku naiwnego, utopijnego obrazka społecznych stosunków w ostatecznym rozrachunku daleko odbiega przecież od prawdziwych, tak ponoć interesujących pisarza realiów i prowadzi go wprost do ludowej komedii z *happy endem*. Kolejną przesłanką podważającą tezy współczesnych Zuckmayerowi krytyków, widzących w nim odnowiciela gatunku Volksstück, jest brak refleksji autora na temat kategorii ludu, co biorąc pod uwagę realia, w których tworzy Zuckmayer, wydaje się wprost zdumiewające. Pisarz unika zajęcia stanowiska wobec formułującego się w ostatnich latach na nowo pojęcia ludu, a wyłaniający się z jego dramatów obraz społeczeństwa zdecydowanie rozczarowuje. Rozczarowuje, ponieważ zdaje się, że dla Zuckmayera lud jest jedynie synonimem wspólnoty powiązanej ze sobą „duszą" i „charakterem", solidarnej grupy wyznającej te same wartości, zjednoczonej poprzez swój język[45] (dialekt, żargon) i swoją

[43] Od roku 1933 sztuki Zuckmayera były zakazane w Niemczech, a autor przeprowadził się do Austrii, z której w roku 1939 wyjechał do Stanów Zjednoczonych.

[44] Carl Zuckmayer, *Hamburg, Hafen, Hagenbeck*, „Vossische Zeitung", 19 III 1922.

[45] Trzeba w tym miejscu zauważyć, że Zuckmayer nie poddaje krytyce również języka, który stanowi dla niego tylko jeden z komponentów „ludowości". Przedstawiając określone środowisko, pisarz przypisuje mu język istniejący nierozerwalnie z posługującym się nim bohaterem. W dramatach tych język i postać stanowi jedność, nie odzwierciedla społecznych konfliktów, nie stanowi narzędzia demaskowania jednostki i kolektywu.



Ilustracja 17. „Doszły mnie słuchy, że Pańska córka była obecna na *Der fröhliche Weinberg*…, jestem zmuszony zerwać zaręczyny!"

Źródło: Karl Arnold, *Frei ist der Bursch!*, „Simplicissimus", 15 III 1926, H. 50

ojczyznę. Przypuszczenie zatem, że Zuckmayer jest pisarzem ludowym, ale raczej nie autorem krytycznej Volksstück, wydaje się uzasadnione[46].

Nie bez racji byłoby jednak postawienie także pytania o przynależność do gatunku Volksstück dramatów **Marieluise Fleißer** (1901–1974), powszechnie uchodzącej przecież „obok Horvátha za klasyka nowej, ostrej, realistycznej, krytycznej, rezygnującej z rozrywkowej konsumpcji Volksstück"[47]. Taka wątpliwość jeszcze w latach 70., kiedy młode pokolenie pisarzy wykreowało Fleißer na swoją mentorkę, byłaby zapewne nie do pomyślenia. Dzisiejsza lektura tych dramatów skłania jednak do kilku uwag, których celem nie jest bynajmniej frontalna krytyka czy negowanie przynależności tych tekstów do gatunku Volksstück, a raczej próba uporządkowania faktów częstokroć umykających uwadze „synów" Fleißer.

Faktem bowiem jest, że Fleißer jako autorka Volksstück debiutowała dopiero pod koniec lat 60., a zatem ponad czterdzieści lat od premiery *Die Pionieren in Ingolstadt* (Saperzy w Ingolstadt). Na przełomie lat 20. i 30. krytyka nie postrzegała jej dramatów jako próby kontynuacji czy też odnowy gatunku Volkstück, zresztą wszystko wskazuje na to, że również sama

[46] Można mieć też pewne wątpliwości, czy bohaterowie Zuckmayera w istocie są przedstawicielami ludu. Posiadacz winnicy i bogacz Gunderloch nie przypomina raczej „człowieka z ludu", podobnie jak i Klärchen, dla której majątek ojca nie jest bynajmniej bez znaczenia. Za przedstawiciela ludu mógłby uchodzić Jochen Most, ale i on już wkrótce jako zięć Gunderlocha będzie opływał w dostatki.

[47] Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein, *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989, s. 283.

pisarka daleka była od tego typu klasyfikacji. Żadna z jej sztuk nie została przyporządkowana do gatunku Volksstück z wyjątkiem *Der starke Stamm* (Silne plemię) z roku 1946, ale i ten dramat zyskał swoje gatunkowe przyporządkowanie dopiero w roku 1972 i nie trudno się domyślić, że stało się to pod wpływem nowych okoliczności recepcji dramatów ingolsztackiej autorki. Fleißer wielokrotnie przerabiała swoje teksty „na użytek chwili"[48] – sztuka *Die Pionieren in Ingolstadt* doczekała się, nie licząc wersji sfilmowanej przez Fassbindera, aż trzech wariantów. Pod wpływem sugestii Brechta Fleißer wprowadziła pierwsze poprawki do tekstu jeszcze w roku 1929, przed berlińską premierą w Theater am Schiffbauerdamm. Kolejna wersja powstała w roku 1968, a zatem w czasie największej popularności jej dramatów, i jeśli wierzyć słowom autorki, była dojrzałą próbą odniesienia się do dawnych uwag i wskazówek Brechta. Nie było nigdy tajemnicą, że za debiutem Fleißer stał właśnie Brecht, którym w latach 20. młoda dramatopisarka była wprost zafascynowana i którego traktowała jak wyrocznię dla wszystkich swoich prób dramatopisarskich[49]. Bez wątpienia

---

[48] Korespondencja Fleißer z Helene Weigel oraz dyrektorami Münchner Kammerspiele może wskazywać na dość prozaiczną przyczynę tak wielu przeróbek *Die Pionieren*… Poza tym, że Fleißer dość sprytnie dostosowywała swój tekst do panującej powszechnie mody, więcej chyba niż literacka jakość interesowała ją możliwość podreperowania własnego budżetu. Od czasów pamiętnej inscenizacji Brechta dramaty pisarki raczej rzadko gościły w teatralnych repertuarach, a zatem wynagrodzenie spływające do niej wraz z każdym nowym opracowaniem tekstu miało dla niej niebagatelne znaczenie. Jak pisała w jednym z listów: „Trzeba by spróbować umieścić tę sztukę w realiach Zachodu. Musiałabym po prostu zarobić pieniądze na tej sztuce, żeby z niej żyć przez jakiś czas". List do Dr. Brauna z 26 II 1968. Por. Marieluise Fleißer, *Briefwechsel 1925–1974*, Frankfurt am Main 2001.

[49] Można podejrzewać, i nie będą to podejrzenia na wyrost, że relacje Fleißer z Brechtem daleko wykraczały poza relacje czysto zawodowe. Podobnie jak Margarete Steffin, Ruth Berlau i Elisabeth Hauptmann, także młodziutka pisarka z prowincjonalnego Ingolstadt uległa urokowi Brechta, stając się jednym z trybów w jego dramatopisarskim „kobiecym kolektywie". Nie jest tajemnicą, że autor *Opery za trzy grosze* chętnie inspirował się pomysłami swoich „współpracowniczek", ale nie przyznawał się do tych inspiracji. O tej technice pisarstwa wspomina zresztą sama Fleißer – we *Wczesnych spotkaniach* pisze: „[…] Brecht potrzebował zawsze innych do pisania, by móc się od czegoś odbić […]". Pisarka, która nigdy chyba nie uwolniła się od fascynacji Brechtem, wyjątkowo łagodnie ocenia jego niejasne etycznie postępowanie i przemilcza fakt, że ten „finezyjny złodziej" (Perloff, s. 98) był przyczyną wielu osobistych tragedii. Jedną z jego ofiar – nie jest to przesadzona ocena – jest oczywiście również Fleißer. Ich relacje oraz wpływ Brechta zarówno na karierę, jak i osobiste życie pisarki trafnie opisuje Danuta Żmij-Zielińska: „Pisarstwo Marieluise Fleißer jest nierozerwalnie splecione z osobą Bertolta Brechta i z rodzinnym Ingolstadt. O tym trzeba pamiętać, jeśli chce się zrozumieć tę twórczość, jak również dramatyczne koleje życia dramatopisarki. Poznanie Brechta było impulsem bardzo silnym, a pięcioletnia

zasługą Brechta była nie tylko berlińska inscenizacja *Die Pionieren…*, ale także powstanie dramatu, do napisania którego nie tyle skłonił, co wręcz zmusił pisar-

---

zażyła przyjaźń uzależniła ją od niego w stopniu trudnym do wyobrażenia. Brecht, to pewne, wspierał jej pierwsze kroki w teatrze i na giełdzie literackiej. Ale pewne jest też, że swoim zwyczajem chciał ją sobie całkowicie podporządkować, wykorzystać dla siebie jej talent i umiejętności, no i dążył do tego w sposób budzący niesmak i odruchowy sprzeciw. Rozczarowana i zdeprymowana, wmanewrowana w skandal teatralny, który zamknął jej drogę do rodzinnego domu i napiętnował w oczach mieszkańców rodzinnego miasta, zagrożona w swej psychicznej integralności i w swym pisarskim ego, a do tego boleśnie dotknięta tym, co nazywała kiedyś »dużym zużyciem bab« w kręgu Brechta, zerwała z nim – i do końca życia pozostała pod jego urokiem" (Żmij-Zielińska, s. 77–78). Rzeczywiście, Fleißer odseparowała się od Brechta, wróciła do rodzinnego miasta, wyszła za mąż bez miłości i utknęła w nieszczęśliwym małżeństwie, zawiedziona i niespełniona zawodowo wkrótce targnęła się na swoje życie, a po nieudanej próbie samobójczej i długiej hospitalizacji znów nawiązała kontakt z Brechtem, znów z nim regularnie korespondowała, znów oboje snuli plany współpracy. Jeszcze kilka miesięcy przed śmiercią pisarza bez mała 70-letnia Fleißer pisze opowiadanie *Avantgarde* (Awangarda), którego bohaterami są „młoda dziewczyna obok geniusza" (Fleißer, s. 85) i jak łatwo się domyślić, nie był to pierwszy jej utwór, w którym portretowała, nie bez uwielbienia, swojego „odkrywcę". To długie omówienie skomplikowanych relacji łączących oboje pisarzy usprawiedliwiam tym, że wpływ współpracownic Brechta na jego teksty (tak naprawdę należałoby tu przecież mówić o współautorstwie) jest faktem przemilczanym i spychanym na margines badań nad twórczością tego autora. Winę za taki stan rzeczy ponosi zresztą sam Brecht – wprawdzie pisarz nie wyrzekał się tego zbiorowego autorstwa, ale też niespecjalnie się do niego przyznawał (przykładem takiej manipulacji prawami autorskimi będzie także historia powstania i recepcji dramatu *Pan Puntilla i jego sługa Matti*, o którym piszę w dalszej części pracy). Z dzisiejszej perspektywy działania Brechta wydają się wręcz nieprawdopodobne i z pewnością naruszałyby co najmniej kilka paragrafów kodeksu karnego. Brecht nie tylko podpisywał się jedynie własnym nazwiskiem pod tekstami pisanymi zbiorowo i inkasował całe wynagrodzenie i tantiemy, ale prowokował lub wręcz zmuszał pisarki, aby dokonywały daleko idących zmian we własnych tekstach, a nawet wprowadzał takowe „poprawki" na własną rękę i bez ich wiedzy, sprawdzając, z jakim odbiorem spotka się tak „wyśrubowany" tekst. Przykładem tej manipulacji są między innymi oba dramaty Fleißer (*Die Pionieren in Ingolstadt* i *Fegefeuer in Ingolstadt*). Por. Marieluise Fleißer, *Wczesne spotkania*, przeł. Krystyna Wierzbicka, „Dialog" 1998, nr 2, s. 80–85 (wstęp Danuta Żmij-Zieleńska, s. 77–79); Carey Perloff, *Finezyjny złodziej*, „Dialog" 1998, nr 2, s. 98–100. Por. także *Brecht i jego kobiecy kolektyw*, „Dialog" 1998, nr 2, s. 86–104; Marja-Liisa Sparka, *„Herr Puntila und sein Knecht Matti". Die Entwicklung einer gemeinsamen Stückkonzeption und zahlreicher verschiedener Textderivate von Bertolt Brecht (Margarete Steffin) und Hella Wuolijoki*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2014; Monika Wąsik, *„Lenin na Praterze". O amerykańskim efekcie obcości Bertolta Brechta*, [w:] *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. Tomasz Majewski, Agnieszka Rejniak-Majewska, Wiktor Marzec, Łódź 2014, s. 255–288.

kę[50]. Podczas jednego ze spacerów z Brechtem – jak po latach wspominała Fleißer – opowiedziała mu ona o niecodziennym zdarzeniu z jej rodzinnego miasta:

> Po wojnie w Ingolstadt nie było żołnierzy, mieliśmy Republikę Weimarską. W 1926 przybyli saperzy z Kostrzyna na ćwiczenia nad rzeką na naszym terenie; zbudowali most nad Künettegraben. To było jak inwazja. Opowiedziałam o tym Brechtowi podczas spaceru [...]. Brecht od razu chciał, żebym obserwowała tę militarną inwazję w małym mieście i jej wpływ na mieszkańców i na podstawie moich własnych obserwacji napisała o tym sztukę. Żołnierze byli dla mnie czymś nieznanym, mimo iż Brecht wysyłał mnie wieczorami, bym się im przyglądała, przysłuchiwała i czasem dała się im odprowadzić. Podłapałam przy tym tylko kilka zwrotów[51].

Obiekcje pisarki lękającej się, czy sprosta oczekiwaniom Brechta, spodziewającego się sztuki politycznie zaangażowanej, nie były nieuzasadnione. „Miałam dużo trudności z tym tematem, właściwie tylko sceny miłosne mogłam pisać intuicyjnie od siebie [...]"[52] – pisała w jednym z listów do Rainera Rotha. Ostateczna wersja sztuki, ukończonej w roku 1928, podobnie zresztą jak drezdeńska prapremiera, zdecydowanie rozczarowały Brechta. Fleißer, choć zadowolona z efektów swojej pracy, wspominając po latach swój debiut, przyznawała: „Byłam młoda, nie myślałam tak politycznie jak Brecht, napisałam sztukę o żołnierzach i dziewczynie. Tekst pozostawiał sporo do życzenia, był niedokończony po prostu dlatego, że zbyt mało wiedziałam o żołnierzach"[53]. Podczas gdy Fleißer napisała *de facto* sztukę o sytuacji kobiet w Republice Weimarskiej i konieczności emancypacji, Brecht liczył na polityczną manifestację i ostrą krytykę militaryzmu. Nawet mimo wprowadzonych przez dramatopisarkę poprawek, zgodnych z życzeniami Brechta, zaostrzył on znacznie swoją inscenizację *Die Pionieren in Ingolstadt*, zwłaszcza sceny erotyczne, co w połączeniu z antymilitarnym wydźwiękiem sztuki doprowadziło do prawdziwego skandalu: „[...] sztuka o żołnierzach – napisana przez kobietę, która po pierwsze nie ma za grosz wyczucia dla prawdziwej istoty ludu, a poza tym jako kobieta jest w tym temacie nie na miejscu"[54] – grzmiał Paul Fechter, choć jego dezaprobata była tylko przygrywką dla ostrej krytyki, a nawet społecznego ostracyzmu, spotykającego Fleißer zwłaszcza w rodzinnym Ingolstadt.

---

[50] „*Die Pionieren*... napisałam w 1926 roku, ponieważ Brecht domagał się ode mnie jej [tej sztuki – M.W.] podczas spaceru na Augsburger Stadtgraben". Marieluise Fleißer, *Briefwechsel*..., s. 2.

[51] Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Hrsg. Günther Rühle, Frankfurt am Main 1972, s. 441–442.

[52] Marieluise Fleißer, *Briefwechsel*..., s. 2.

[53] Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, Bd. 4, s. 442.

[54] Günther Rühle, *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Frankfurt am Main 1973, s. 80.

W *Die Pionieren…* tłem zdarzeń, podobnie jak we wcześniejszym *Fegefeuer in Ingolstadt* (Czyściec w Ingolstadt), staje się bowiem rodzinne miasto autorki. Jak wielokrotnie tłumaczyła się Fleißer, jej celem nie było bynajmniej kalanie własnego gniazda; sportretowała w swoich tekstach Ingolstadt wraz z jej mieszkańcami z oczywistych, jak mogłoby się wydawać, powodów, mianowicie – to otoczenie było młodej, niedoświadczonej jeszcze pisarce najbliższe. Punktem wyjścia dla całej historii rozgrywającej się w *Die Pionieren in Ingolstadt* uczyniła Fleißer pobyt w mieście tytułowych saperów, który dla mieszkańców, podobnie jak dzieje się to w dramacie, nie był jedynie nic nieznaczącym krótkotrwałym epizodem. W swoim dramacie, tak bulwersującym nie tylko lokalne środowisko, Fleißer dała wyraz tej zbiorowej ekscytacji towarzyszącej pobytowi pionierów w Ingolstadt, której sama uległa. Głównymi bohaterkami komedii są dwie młode służące – pracująca w domu Unterla Berta oraz Alma, którą bieda, jakiej doświadcza po stracie pracy, zmusza do prostytucji. Gdy w mieście pojawiają się saperzy mający budować most, Alma zyskuje nowych klientów, zaś Berta, marząca o bezpiecznym życiu u boku silnego mężczyzny, poszukuje wśród saperów prawdziwej miłości. Niestety, spotkany przez nią Karl, w którym dziewczyna pokłada wielkie nadzieje, nawet nie ukrywa, że szuka w jej ramionach jedynie chwilowej przyjemności, nie zaś wielkiego uczucia. Dla Karla znajomość z Bertą jest krótkotrwałą przygodą na czas pobytu w mieście, dla Berty zaś szansą na lepsze, albo po prostu inne życie, którego jest spragniona, dlatego ulega imponującemu jej chłopakowi. Berta dobrowolnie godzi się na odpowiadający Karlowi układ, ale prawda jest taka, że już tylko z racji swojego zajęcia postrzegana jest jako przedmiot seksualny *per se*. Syn Unterla – szesnastoletni Fabian, planuje wykorzystać dziewczynę jako obiekt swojej inicjacji seksualnej, uznając, że zaspokojenie jego chuci jest oczywistym obowiązkiem Berty. Zachowanie chłopca nie jest jednak tak szokujące, za jakie powinno uchodzić – zdaje się mówić Fleißer – ponieważ w mieszczańskim patriarchalnym społeczeństwie jest ono wpisane w pewien wizerunek kobiety służącej. Pisarka nie pozostawia złudzeń co do prymitywnej roli, jaką przyszło odgrywać kobietom służącym w domach bogaczy, w których są przedmiotem seksualnego spełnienia pracodawców, a także ich synów. Ponieważ plany Fabiana krzyżuje pojawienie się Karla, chłopiec postanawia podstępem wyeliminować konkurenta. Dysponując odpowiednimi funduszami, zyskuje sobie przyjaźń sierżanta, ten zaś pragnąc odwdzięczyć się Fabianowi, prześladuje sapera. Tym samym sterowany przez Fabiana sierżant znęca się nad Karlem, ten natomiast po służbie podporządkowuje sobie Bertę. Przez ten prosty schemat Fleißer demonstruje spiralę władzy i przemocy – na samym jej dole są najbiedniejsi i bezbronni, jak Berta i Alma skazane na łaskę i niełaskę nie tylko panów wykorzystujących swoją pozycję do własnych interesów kosztem warstw nieuprzywilejowanych społecznie, ale też mężczyzn w ogóle. Komedia Fleißer nie przynosi jednak zuckmayerowskiego rozwiązania – gdy Berta utraci już dziewictwo

z Karlem, ten opuści miasto wraz z innymi saperami, zostawiając dziewczynie na pamiątkę jedynie wspólną fotografię.

Teoretycznie dramat Fleißer byłby negacją cech dotychczasowej Volksstück, w tym sensie również rozpoczynałby nowy rozdział w historii gatunku. W przeciwieństwie bowiem do jednak nieco sielankowych dramatów Zuckmayera, ingolsztacka autorka zdecydowanie rezygnuje z upiększonego przedstawiania relacji międzyludzkich i prostego rozwiązywania problemów. Fleißer nie dokłada swojej cegiełki do budowania mitu o ludowej solidarności i harmonijnym życiu ludu, raczej demonstruje, jak mity te rozpadają się pod naporem określonych warunków społecznych. Relacje międzyludzkie „mają podłoże zarówno w naturze, jak i sytuacji społecznej”[55] i to na ich podstawie należałoby rekonstruować polityczne tło. Postępowania bohaterów Fleißer nie można pojąć bez tej społeczno-politycznej otoczki, wpływającej na podejmowane przez nich wybory i odciskającej piętno na ich relacjach z otoczeniem. O tym, że relacje te są na swój sposób ułomne, świadczy już język, którym posługują się bohaterowie, język, którym „nie potrafią mówić – a co ważniejsze – [który – M.W.] jest tak dalece zniszczony”[56]. W języku tym, a raczej dialekcie[57], manifestuje się codzienna brutalność i brak możliwości porozumienia, dlatego postaci dramatów Fleißer po prostu nie chcą mówić. Po co zresztą miałyby mówić, skoro najczęściej ich słowa trafiają w próżnię, nie służą porozumieniu, nie prowadzą do nawiązania dialogu nawet z najbliższymi ludźmi.

Krytyczne spojrzenie Fleißer na realia międzywojnia i uwikłanego w nie człowieka, a nade wszystko wyraźna skłonność pisarki do obnażania zdeformowanych relacji społecznych za pomocą odwróconego schematu Volksstück, każą widzieć w niej odnowicielkę gatunku. Oczywiście nie ma wątpliwości, że *Die Pionieren…* wpisują się w historię gatunku, nasuwa się jednak pytanie, czy rzeczywiście zaproponowana przez Fleißer forma dramatu ludowego jest krytyczną próbą odnowy Volksstück. W dramatach Fleißer przymus społeczny jest tak wielki, że człowiek praktycznie nie ma innej możliwości, jak ślepo mu się podporządkować. Bohaterowie, nawet jeśli – tak jak Berta – marzą o innym życiu, nie mają złudzeń, że jest ono niemożliwe, a skoro tak jest, to wolą żyć w kłamstwie dającym im namiastkę szczęścia:

---

[55] Günther Rühle, *Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt,* [w:] Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, s. 20.

[56] Franz Xaver Kroetz, *Liegt Dummheit auf der Hand?* Cyt. za: Günther Rühle, *Materialien zum Leben…*, 1973, s. 382.

[57] Carl-Ludwig Reichert uważa, że błędem jest mówienie w przypadku twórczości Fleißer o dialekcie. Jak dowodzi krytyk, autorka nie czerpie z dialektu dolnobawarskiego (*niederbayerisch*), ale z języka, który ma „swoje korzenie w dialekcie miejskim Ingolstadt, tak zwanym *schanzerisch*”. Carl-Ludwig Reichert, *Marieluise Fleißer,* [w:] *Portrait,* Hrsg. Martin Sulzer-Reichel, München 2001, s. 7.

Karl: A może wolałabyś, żebym cię okłamywał?
Berta: Tak, okłamuj mnie, wtedy będzie mi lżej[58].

Bohaterowie są bezradni wobec sił zewnętrznych: stosunków społecznych, polityki, innych ludzi, ale także sama Fleißer wydaje się równie bezradna co oni – nawet ona jest przekonana, że sytuacja człowieka, zwłaszcza sytuacja kobiet, nie ulegnie zmianie, w każdym razie nie zmianie na lepsze. Ten głęboki sceptycyzm pisarki sprawia, że rezygnuje ona z podjęcia choćby najmniejszej próby zawalczenia o człowieka. Fleißer nie wskazuje na konieczność naprawy stosunków społecznych, nie wymaga od swoich bohaterów aktywnej postawy sprzeciwu, nie dostrzegając, że nawet jeśli próba taka byłaby próbą daremną, należy ją podjąć. Okrzyknięta pisarką krytycznej Volksstück, Fleißer może rzeczywiście obnaża społeczne dysfunkcje, zakłamanie i przemoc w relacjach międzyludzkich, ale nie kładzie nacisku na konieczność zmiany, zwalnia tak swoich bohaterów, jak i czytelników oraz widzów, z obowiązku moralnej poprawy.

Spoglądając dziś wstecz, bez większych trudności można wskazać liczne teksty dramatyczne, których autorzy w różnym stopniu, choć oczywiście nie zawsze świadomie, nawiązują do tradycji Volksstück. W tej samej linii odnowicieli gatunku, obok Zuckmayera i Fleißer, często stawiany jest chociażby Georg Kaiser, już w podtytule przyporządkowujący swój dramat *Nebeneinander* (Obok siebie, 1923) Volksstück. Zresztą pierwszych impulsów krytycznej odnowy gatunku można przecież doszukiwać się już w wystawianej na scenie Münchner Kammerspiele jeszcze przed wybuchem I wojny światowej „chłopskiej tragedii" Ludwiga Thomy *Magdalena* (1912). Pewne znamiona gatunku noszą również dramaty: *Wesele* Eliasa Canettiego (1931–1932), *Kehraus von St. Stephan* (Taniec św. Szczepana, 1930) Ernsta Křeneka, jak również teksty Jury Soyfera – zwanego niekiedy „Nestroyem w piwnicy"[59], pisane w połowie lat 30. na użytek teatru partyjnego – *Der Weltuntergang oder Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang* (Koniec świata albo świat na pewno już długo nie wytrzyma, 1936), *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* (Edi Lechner zagląda do raju, 1936). A jednak mówiąc o „nowych siłach Volksstück", Adorno nie miał na myśli żadnego z wyżej wskazanych tekstów. Literackie propozycje tego czasu, choć wyraźnie krytyczne i społecznie zaangażowane, a przy tym czerpiące niejednokrotnie z tradycji teatru wiedeńskich przedmieść, nie stanowią jeszcze o punkcie zwrotnym w historii gatunku, który dokonał się – nie tylko zdaniem Adorna – za sprawą Ödöna von Horvátha i miał swoją kontynuację w twórczości Bertolta Brechta.

---

58 Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, s. 220.

59 Por. Horst Jarka, *Jura Soyfer: Nestroy im Keller. Zum Einfluß Nestroys auf das oppositionelle Theater in Ständestaat*, „Maske und Kothurn" 1978, H. 3(24), s. 191–212.

3. „Moją ojczyzną jest lud!"[60] Ödön von Horváth – świadek koronny swoich czasów

Gdy 1 czerwca 1938 roku paryscy policjanci przeszukiwali rzeczy Ödöna von Horvátha (wł. Edmund Josef von Horváth, 1901–1938), kilka godzin wcześniej śmiertelnie zranionego na Polach Elizejskich gałęzią, która spadła na niego podczas burzy, znaleźli w torbie pisarza polityczny wiersz, przepowiadający nadejście lepszych, sprawiedliwych dni[61] oraz dostępne „w każdym lokalu na lewym brzegu Sekwany" pornograficzne zdjęcia, przedstawiające „nagie dziewczęta podczas różnego rodzaju miłosnych gier z mężczyznami"[62]. O ile polityczny wiersz napisany niespełna trzy miesiące po Anschlussie Austrii i będący dziś chyba jednym z najczęściej cytowanych fragmentów twórczości Horvátha, błyskawicznie opublikowano, o tyle pozostałą część „znaleziska" – jak łatwo się domyślić – przemilczano, zapewne uznając, że kompromituje ona pisarza[63]. Wyjątkowo tragiczna i przewrotna zarazem wydaje się ta pośmiertna anegdota o Horvácie – anegdota, bowiem i tajemnice aktówki, i okoliczności śmierci jej właściciela zgładzonego przez tak wielbioną przez niego przyrodę[64] wydają się niemal żywcem wyjęte z jego dramatów, a raczej będących wynikiem syntezy ironii i powagi „niewiarygodnych tragedii" – jak nazywał swoje sztuki autor. „Wszyscy przyjaciele Ödöna von Horvátha – wspominał Franz Werfel – czuli: ta śmierć nie jest przypadkiem. Niektórzy mówili: ta śmierć pasuje do niego"[65]. Rzeczywiście – Horváth zginął jak bohater Horvátha, a może raczej został uwolniony od życia, będącego dla niego dość nieznośnym w przededniu wojny[66].

---

[60] Ödön von Horváth, *Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München,* [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Frankfurt am Main 1988, s. 184.

[61] Und die Leute werden sagen / In fernen blauen Tagen / Wird es einmal recht / Was falsch ist und was echt / Was falsch ist, wird verkommen / Obwohl es heut regiert / Was echt ist, das soll kommen / Obwohl es heute krepiert. *Ibidem*, s. 688.

[62] *Materialien zu Ödön von Horváth*, Hrsg. Traugott Krischke, Frankfurt am Main 1970, s. 124.

[63] Peter Turrini w opowiadaniu *Horváths Gebeine,* opisującym okoliczności tragicznej śmierci pisarza, groteskowego pochówku, podczas którego wygłaszający pożegnalną mowę na cześć przyjaciela Joseph Roth był tak pijany, że wpadł do grobu, oraz skandalicznej ekshumacji i przeniesienia w roku 1988 szczątków Horvátha na cmentarz w Heiligenstadt (w trakcie których rzekomo… „zagubiono" kilka kości), twierdzi, że autor *Opowieści*… zmuszony był dorabiać sobie sprzedażą pornograficznych „świerszczyków". Por. Peter Turrini, *Horváths Gebeine,* [w:] idem, *Wie verdächtigt ist der Mensch. Wortmeldungen*, Berlin 2010, s. 260–266.

[64] Peter Wapnewski, *Ödön von Horváth und seine „Geschichten aus dem Wiener Wald"*, s. 264.

[65] *Materialien zu Ödön von Horváth*, Hrsg. Traugott Krischke, s. 133.

[66] Tym bardziej że pisarzowi, mimo deklarowanej niechęci do narodowego socjalizmu, zdarzało się jeszcze podczas pobytu w Berlinie w pierwszej połowie lat 30. iść na

Jeszcze kilka lat przed swoją śmiercią Horváth święcił największe triumfy – przede wszystkim na berlińskich scenach, bardziej otwartych na nowe eksperymenty teatralne niż Wiedeń, przeżywający w tym czasie drugie tchnienie operetki. Oczywiście mówienie o „triumfach" Horvátha to pewna przesada, bo jest on, podobnie jak Marieluise Fleißer, pisarzem odkrytym stosunkowo późno, którego największa popularność przypada na drugą połowę wieku XX, a więc na okres, gdy – jak mogłoby się wydawać – jego głęboko osadzone w realiach międzywojnia dramaty, portretujące określony czas i podlegające jego dynamice społeczeństwo, są już zdecydowanie nieaktualne. A jednak to właśnie powojenny teatr odkrył w Horvácie to, co przez współczesną mu krytykę zostało niedostrzeżone lub celowo zbyte milczeniem, a w oczach publiczności musiało uchodzić za niezrozumiałą dla niej prowokację i środowiskowy paszkwil. Ta spóźniona recepcja twórczości Horvátha ma wiele przyczyn i pozostaje o tyle „zagadkowa", że zmarły przedwcześnie autor nie miał możliwości konfrontacji, jak choćby Fleißer, ze współczesną interpretacją swoich tekstów, ale również z interpretacją autorskich intencji (w tym programu odnowy gatunku Volksstück), dokonywaną przez kolejne pokolenie dramatopisarzy, powołujących się na różnego stopnia „powinowactwa z wyboru", łączące ich krytyczne, pisane dialektem dramaty z określanymi jako Volksstück dramatami Horvátha. Trudno jednoznacznie rozstrzygać, jakie były przyczyny tego nagłego literackiego zainteresowania, noszącego chwilami wręcz znamiona „mody na Horvátha", tym bardziej że jeszcze „dwadzieścia lat po śmierci Horvátha – jak zauważa Peter Wapnewski – prawie nikt o nim nie mówił"[67]. Aż do roku 1960, kiedy Erich Neubergs inscenizuje w teatrze telewizji *Sądny dzień*[68], a rok później bierze na warsztat *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*[69], Horváth jest, poza kil-

---

ustępstwa z reżimem, co spotkało się z ostrą krytyką środowiska i stało się ciemną plamą na życiorysie autora. W roku 1934 Horváth wstąpił do Reichsverband Deutscher Schriftsteller. Jego decyzja nie miała wymiaru ideologicznego, lecz była podyktowana względami czysto egzystencjalnymi – pisarz przebywający w tym czasie w Berlinie chciał zapewnić sobie jakiekolwiek źródło utrzymania, co byłoby mało prawdopodobne, gdyby nie poszedł na ustępstwa wobec kontrolowanych przez NS instytucji kultury. Por. Karsten Brandt, *Die Dissoziation eines Schriftstellers in den Jahren 1934–1936: Ödön von Horváth und H.W. Becker. Fünf Thesen zu Horváths Eintritt in den Reichsverband Deutscher Schriftsteller am 11.07.1934*, Humboldt-Universität zu Berlin 2006 [maszynopis dysertacji].

[67] Peter Wapnewski, *Ödön von Horváth und seine „Geschichten aus dem Wiener Wald"*, s. 267.

[68] Por. Ödön von Horváth, *Sąd ostateczny*, przeł. Roman Brandstaetter, „Dialog" 1965, nr 2.

[69] *Opowieści*... są zdecydowanie najlepiej znanym i najczęściej inscenizowanym, choć stosunkowo późno odkrytym w Polsce tekstem Horvátha. Po raz pierwszy dramat ten reżyserował Jerzy Zegalski w Teatrze Nowym w Łodzi w roku 1971. Od tego czasu *Opowieści*... doczekały się dwunastu kolejnych realizacji. Warto w tym miejscu wymienić

koma wyjątkami, praktycznie nieobecny w repertuarach teatrów instytucjonalnych[70]. Premiery jego sztuk odbywają się jedynie na scenach teatrów studenckich i amatorskich[71], przez co dramatopisarz znany jest dość wąskiej grupie widzów, jak również zapewne i czytelników, na co może wskazywać znikoma liczba wydań dzieł w okresie od śmierci Horvátha aż do początku lat 60.[72] (gwoli ścisłości trzeba dodać, że i za życia zaledwie cztery spośród jego dwudziestu dramatów doczekały się druku i zostały wprowadzone do obiegu księgarskiego[73]). Również

---

dwie ostatnie inscenizacje dramatu – w reżyserii Mai Kleczewskiej w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu w roku 2008 oraz spektakl Agnieszki Glińskiej z roku 2010 przygotowany w Akademii Teatralnej w Warszawie. W Polsce inscenizowano także pozostałe teksty klasyfikowane przez autora jako Volksstück: *Włoska noc* (Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, 1976), *Wiara nadzieja miłość* (grane razem z *Kazimierzem i Karoliną* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 2005) oraz *Kazimierz i Karolina* (Teatr Narodowy w Warszawie oraz Teatr Polski we Wrocławiu – obie inscenizacje w roku 2010). Pozostałe realizacje na polskich scenach: *Don Juan wraca z wojny, Nieznajoma z Sekwany, Rozwód Figara, Sąd ostateczny* oraz *Dziecko naszych czasów* (powieść). Recepcja Horvátha w Polsce wydaje się ciekawym przykładem wypaczenia sensu tekstów w ich scenicznej realizacji. Polscy reżyserzy podkreślają antyfaszystowskie motywy twórczości autora, ale zgrabnie kastrują to, co mogłoby świadczyć o jednoznacznej krytyce stosunków społecznych i mechanizmów władzy. W polskich interpretacjach scenicznych Horváth jest pisarzem naiwnym, autorem historii miłosnych podanych w nieco przaśnej oprawie. Co ciekawe, w niektórych programach teatralnych można przeczytać, że w tych melodramatach odbija się niekiedy również refleks socjalistycznej analizy, co pozwala podejrzewać, że ich autor był podatny na wpływ lektury Marksa. Problemowi polskiej recepcji Horvátha poświęcam odrębny tekst. Por. Monika Wąsik, *Autor dramatów o miłości czy denuncjator społeczeństwa? Ödön von Horváth w polskim teatrze współczesnym*, [w:] *Teatr jako miejsce spotkania: polsko-niemiecki transfer kulturowy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego [w druku].

[70] Z wyjątkiem inscenizacji *Do nieba* i *Wiara nadzieja miłość* Heinza Hilperta w teatrze w Göttingen w sezonie 1952–1953.

[71] Przede wszystkim na scenach akademickich, np. Studio der Hochschulen (inscenizacja *Nieznajomej z Sekwany*) oraz w tak zwanych „teatrach piwnicznych": Kellertheater am Parkring, Theater der Corage – (*Don Juan wraca z wojny*) i Die Tribüne (*Pompeje*).

[72] W roku 1938 została dwukrotnie wydana powieść *Młodzież bez Boga* – w wydawnictwie de Lange w Amsterdamie oraz wiedeńskim Burglandverlag; pośmiertnie także powieść *Dziecko naszych czasów* – również w wydawnictwie holenderskim. Jakkolwiek trudno w to dziś uwierzyć, po wydaniu ostatniej powieści Horvátha niemieckojęzyczny rynek wydawniczy przypomniał sobie o autorze dopiero po piętnastu latach, wznawiając w roku 1953 *Epokę ryb* (Burglandverlag). Dopiero dwa lata później na rynku ukazał się, pierwszy raz od osiemnastu lat, dramat *Der jüngste Tag* (Lechte Verlag).

[73] Do obiegu księgarskiego trafiły jedynie: *Mord in der Mohrengasse* (Morderstwo przy Mohrengasse, 1923), *Włoski wieczór* (1930), *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* (1931), *Rozwód Figara* (1937).

w refleksji literaturoznawczej i teatrologicznej Horváth w zasadzie nie istnieje, co oczywiście diametralnie zmienia się wraz z lawinowo narastającą popularnością jego twórczości w drugiej połowie wieku XX. Jak wylicza Wapnewski, o ile „we wczesnych latach 60. na niemieckojęzycznych scenach w skali kraju odnotowano około trzech czy czterech inscenizacji Horvátha rocznie, o tyle liczba ta gwałtownie wzrasta do sześciu, a nawet czternastu, aż w sezonie 1970–1971 dochodzi do 25 inscenizacji”[74]. Potężna machina inscenizatorsko-wydawnicza uruchomiona przez odkrywców Horvátha zapoczątkowała renesans jego twórczości, której powrotu na niemieckie sceny bezskutecznie domagała się od pewnego czasu niewielka grupa wielbicieli talentu pisarza, w dużej mierze przyjaciół i krytyków pamiętających pierwsze inscenizacje sztuk w Berlinie i Wiedniu. Jeszcze pod koniec lat 50. prominentny krytyk teatralny Hans Weigel, mówiąc o Horvácie, dziwił się: „Cóż to za bezmyślna i zdezorientowana epoka, która domaga się dramatopisarzy tego stulecia, a nie dostrzega jednego z najważniejszych!”[75] Aczkolwiek słuszne wydaje się oburzenie Weigela, nie można przeoczyć i tego faktu, że budzące się, zapewne w dużej mierze na fali współczesnej „dramaturgii szoku”, zainteresowanie Horváthem i spóźniona recepcja jego tekstów być może nieco paradoksalnie nie mogły trafić na lepszy czas. Jakiekolwiek spekulacje na temat ewentualnych losów dorobku pisarza, które w wyniku splotu różnych zdarzeń mogły przecież potoczyć się zupełnie inaczej, są pozbawione większego sensu, choć jak sądzę, wysoce prawdopodobne wydaje się, że „przedwcześnie” wskrzeszone teksty Horvátha pozostałyby dla krytyki i publiczności lat 40. i 50. równie niezrozumiałe, a też i na swój sposób niewygodne, co w latach 30. To przypuszczenie zdają się potwierdzać recenzje towarzyszące sporadycznie przypominanym po wojnie sztukom autora *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*.

Jak łatwo się domyślić, snute w tych dramatach drastyczne diagnozy kondycji tak jednostki, jak i całego kolektywu, oraz pesymistyczne wizje ich ewolucji były trudne do pogodzenia z powojenną mobilizacją społeczeństwa i próbami odbudowy oraz ekonomicznego i moralnego podźwignięcia Niemiec i Austrii po katastrofie przegranej wojny. Deprymujące diagnozy przemycane między wersami dialogów bohaterów „dramatów ludowych” mogły więc zaistnieć na nowo dopiero wraz z wymianą pokoleniową pisarzy i samej publiczności, ale również w momencie społecznego kryzysu końca lat 60. Uprawiana przez pisarza strategia denuncjacji odżyła z całą mocą w nowym społeczeństwie, na swój sposób dokonującym rozliczenia wojennego, jak również chcącym wyrównać rachunki wewnątrz własnej generacji. Próba społecznej konfrontacji uruchomiła w mocno zakorzenionych w czasie i socjologicznym środowisku dramatach Horvátha ten

---

[74] Peter Wapnewski, *Ödön von Horváth und…*, s. 268.

[75] Hans Weigel, *Aufforderung, Ödön von Horváth zu spielen?*, [w:] idem, *Nach wie vor Wörter: literarische Zustimmungen, Ablehnungen, Irrtümer*, Graz, Wien, Köln 1985, s. 313.

„ponadczasowy impuls" – konsekwentną krytykę współczesnych stosunków społecznych i mechanizmów władzy, a nade wszystko samego społeczeństwa, każdej odrębnie funkcjonującej w nim jednostki wraz z jej społeczną świadomością, najczęściej świadomością zmanipulowaną, kłamliwą i tak giętką, że można ją dopasować do każdego narzuconego przez władzę szablonu.

3.1. Anty-Volksstück

Nie bez powodu na początku lat 30. Horváth sięga do tradycji Volksstück, widząc w niej klucz do odbudowy teatru o społeczno-pedagogicznym znaczeniu, tak potrzebnego w czasach kryzysu tożsamości społecznej i indywidualnej. Odbudowa takiego teatru – w rozumieniu Horvátha jest nim bezapelacyjnie Volkstheater – wydaje się tym bardziej nagląca, że teatr, zdaniem pisarza, stał się „sztuką klasową"[76], rozrywką zarezerwowaną dla warstw ekonomicznie uprzywilejowanych. „Do kształcenia należą także pieniądze, jeżeli nie ma nadzwyczajnej energii" – pisze w jednym z listów do wydawcy „Murnauer Tageblattes", a winą za upadek niemieckiego teatru obarcza samych dramatopisarzy – „piszących sztuki, które nie interesują mas ludu"[77]. Stąd też, zdaniem pisarza, konieczny wydaje się powrót do idei Volkstheater – teatru otwartego dla szerokich mas, rejestrującego społeczne niepokoje i żywo na nie reagującego. Wskrzeszenie pedagogicznej instytucji Volkstheater musi poprzedzić jednak odrodzenie się Volksstück, i tak też tłumaczy swoją próbę odnowy gatunku Horváth w dołączonych do *Kazimierza i Karoliny* wskazówkach:

> Oczywiście nie używam tego określenia [Volksstück – M.W.] przypadkowo, to znaczy: nie zwyczajnie dlatego, że ta sztuka jest bawarską sztuką w dialekcie, a bohaterowie są robotnikami torowymi, lecz dlatego, że miałem pewnego rodzaju wizję kontynuacji, odnowy starej Volksstück – a zatem sztuki, w której problemy przedstawiane i omawiane są w sposób jak najprostszy, problemy ludu, jego zwykłe troski, widziane oczami ludu. Volksstück, która jest nieskomplikowana w najlepszym tego słowa znaczeniu i która być może inspiruje innych do dalszej współpracy w tym kierunku – by stworzyć prawdziwy teatr ludowy (Volkstheater), który odwoływałby się do instynktów, a nie intelektu ludu[78].

Jednak autor sięga po szablon Volksstück po to przede wszystkim, aby całkowicie go przełamać i w ten sposób dokonać odnowienia gatunku na drodze zaprzeczenia jego tradycji. „Rozbrajanie" pancerza starej Volksstück, wyrosłej z tra-

---

[76] Ödön von Horváth, *List do wydawcy „Murnauer Tageblattes"*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1972, s. 672–674.

[77] *Ibidem*, s. 672–674.

[78] Ödön von Horváth, *Gebrauchsanweisung*, [w:] idem, *Kasimir und Karoline*…, s. 163.

dycji wiedeńskiego teatru przedmieść, jest – zdaniem Klotza – „z jednej strony formalnym demontażem starego schematu Volksstück, z drugiej strony etycznym demontażem ideologii, którą pozornie lub faktycznie przenosi stara Volksstück. Etyczne zniszczenie – kontynuuje Klotz – jest zatem w szczególności udziałem Volksstück jako ogółu wyobrażeń, które publiczność nosi ze sobą, tzn. propagandowo upiększonego obrazu prawdziwej, pierwotnej i żywiołowej obfitości ducha"[79]. Jak ryzykowne było to świadome, ale i prowokacyjne przecież podważenie dotychczasowego schematu bądź co bądź idyllicznej Volksstück, świadczyć może już samo powstanie *Gebrauchsanweisung* (Instrukcja użytkowania), będącej swego rodzaju programem odnowy Volksstück, wręcz manifestem, a w praktyce również i odpowiedzią na reakcje publiczności i twórców teatru, niepojmujących sensu koncepcji odnowy gatunku zaproponowanej przez Horvátha. Już na wstępie swojego tekstu Horváth zaznacza, że spisanie tych kilku uwag na temat jego sztuk podyktowane zostało koniecznością wyjaśnienia rzeczy – jego zdaniem – oczywistych, a mimo to, jak udowodniły inscenizacje dwóch pierwszych Volksstück: *Włoskiego wieczoru* i *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*, błędnie interpretowanych. „Żadna z moich sztuk – zaznacza pisarz – nie została dotąd zagrana dobrze, jeżeli chodzi o styl, przez co siłą rzeczy musiało powstać mnóstwo nieporozumień"[80]. Jednocześnie zasadniczy pomysł odnowy gatunku opiera się właśnie na „nieporozumieniu", to znaczy skonfrontowaniu wyobrażenia o Volksstück tkwiącego w świadomości widza z nieprzystającą do tego wyobrażenia nową formą gatunku. Horváth wprost przyznaje się do swojej taktyki odnowy i kontynuacji gatunku poprzez zaprzeczenie jego dotychczasowej tradycji: „Z całą świadomością niszczę starą Volksstück, formalnie i etycznie – i próbuję znaleźć jej nową formę. Opieram się przy tym raczej na tradycji pieśniarzy i komików ludowych niż na autorach klasycznych Volksstück"[81]. Zniszczenie i odnowa Volksstück w kształcie proponowanym przez Horvátha stają się możliwe jedynie dzięki temu, że tradycja tego gatunku i teatru jest znana publiczności jako określony konstrukt teatralny i dramatyczny. Horváth bowiem „pisał Volksstücke »o« starej Volksstück, która nie pasowała już do jego czasów i nie znajdowała odbiorców. Cytuje i demonstracyjnie demontuje starą Volksstück, a zarazem krytykuje przez to stereotyp ludowości, który przebijał się w oczekiwaniach widzów"[82].

To swoiste igranie z nadziejami widza, zmylonego gatunkową deklaracją Horvátha, uznać należy za pierwszy punkt odnowy gatunku. „Już przez samo określenie gatunku – konstatuje Jutta Landa – Horváth buduje horyzont oczekiwań, który w trakcie przebiegu dramatycznej akcji coraz bardziej rozczarowu-

---

79 Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums…*, s. 187.
80 Ödön von Horváth, *Gebrauchsanweisung*, s. 160.
81 *Ibidem*, s. 164.
82 Hugo Aust, *Volksstück…*, s. 294.

je"[83]. Skalę tego rozczarowania najłatwiej zmierzyć, śledząc zdecydowanie skrajne w ocenie popremierowe recenzje sztuk, w których krytyka widzi w Horvácie i satyryka, i felietonistę, na zmianę, ale także nazywa go bezczelnym cynikiem, socjalistą, a nawet epigonem Wedekinda. Szokujące dramaty Horvátha jednogłośnie odrzucały środowiska bliskie umacniającej się ideologii narodowego socjalizmu, widząc w pisarzu komunistę i dekadenta, ale również kręgi konserwatywne i mieszczańskie, uznające ten typ dramatopisarstwa po prostu za niemoralny. Ten opór wobec proponowanej przez Horvátha nauki płynącej z nowej Volksstück wydaje się zresztą w pełni zrozumiały. Bohaterem i adresatem jego sztuk jest bowiem nowa klasa średnia – zawieszona pomiędzy bogatym mieszczaństwem i proletariatem grupa drobnomieszczan, przy tym grupa obejmująca aż 90% całego społeczeństwa, a zatem będąca, w rozumieniu autora, odpowiednikiem „ludu":

> […] Niemcy, jak wszystkie pozostałe kraje europejskie, składają się w dziewięćdziesięciu procentach z zupełnych albo niedoszłych drobnomieszczan, w każdym razie z drobnomieszczaństwa. Jeżeli zatem chcę przedstawić lud, nie mogę oczywiście zaprezentować tylko dziesięciu procent, lecz – jako wierny kronikarz swoich czasów – muszę zaprezentować wielką masę. Całe Niemcy muszą tu być![84]

Dramaty realizujące program odnowy Volksstück: *Włoski wieczór*, *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*, *Kazimierz i Karolina*, *Wiara nadzieja miłość*[85], są więc dramatami o ludzie, ale prezentującymi go w taki sposób, w jaki ich adresaci z pewnością ani siebie nie widzą, ani też widzieć nie chcą. Po premierze *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* w roku 1931 demaskujących, zdaniem Alfreda Kerra, „kiczowate kłamstwo o Austrii"[86], recenzenci oburzali się przede wszystkim na brukanie

---

[83] Jutta Landa, *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre*, Frankfurt am Main 1988, s. 30.

[84] Ödön von Horváth, *Gebrauchsanweisung*…, s. 163.

[85] Świadomie nie uwzględniam w tym zestawieniu dramatu *Bergbahn*. Wprawdzie sztuka ta również została przyporządkowana przez autora do gatunku Volksstück, ale należy traktować ją raczej jako rodzaj „preludium" do właściwej koncepcji dramatu ludowego. Takie stanowisko reprezentuje zresztą również Horváth – w swoich *Gebrauchsanweisung* zaznacza, że przedstawione wskazówki odnowy dramatu ludowego „dotyczą wszystkich [jego – M.W.] sztuk, z wyjątkiem *Die Bergbahn*" (s. 164). Należy w tym miejscu dodać, że dramat (inscenizowany w Berlinie w 1929 roku) jest przeróbką wcześniejszego tekstu *Revolte auf Côte 3018*, napisanego jeszcze w roku 1926. Zdaje się, że ten pierwszy eksperyment z gatunkiem Volksstück nie był dla Horvátha satysfakcjonujący – w późniejszych latach pisarz wspomina o tym tekście raczej rzadko.

[86] Alfred Kerr, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, „Berliner Tageblatt", 3 XI 1931, [w:] *Materialien zu Ödön von Horváths, „Geschichten aus dem Wiener Wald"*, Hrsg. Traugott Krischke, Frankfurt am Main 1972, s. 115.

narodowych mitów, drwienie z pełnego cnót i wyższych wartości drobnomieszczaństwa. Dziennikarz „Deutsche Tageszeitung" sugerował nawet, nazywając Horvátha „małym Zuckmayerem", że przyznaną niedawno nagrodę im. Kleista zawdzięcza on przychylności przewodniczącego jury – Carla Zuckmayera, którego nieudolnie naśladuje. Najcięższy oręż przeciwko Horváthowi wytoczyła obecna na berlińskiej prapremierze grupa wiedeńskich recenzentów oraz kręgi sympatyzujące z narodowym socjalizmem. Ci pierwsi zarzucili pisarzowi, że jego parodia przedstawia „odrażający Wiedeń" („Neue Freie Presse"[87]), drudzy uznali sztukę za „sprośność pierwszej rangi" („Völkischer Beobachter"[88]). Paul Fechter, w późniejszych latach jeden z czołowych krytyków literatury na usługach reżimu, pisał na łamach „Deutsche Allgemeine Zeitung":

> Ta komedia jest prawdopodobnie najgłupszą rzeczą, jaka kiedykolwiek pojawiła się na scenie, pretendując do miana literatury. […] mdła, Volksstück bez jakiegokolwiek związku z tym, czym jest lud, za to prostacka, grubiańska, prezentująca ową ekscytującą rzeczywistość […]. Żałosna radość z okrucieństwa[89].

Podnoszony przez krytykę i ten zarzut, że autorowi rzekomo brakuje „tutejszych korzeni, by zrozumieć duszę wiedeńczyka"[90], przypomniano ponownie w roku 1948 podczas pierwszej austriackiej premiery sztuki. Już sam fakt objęcia sztuki swoistą niepisaną cenzurą[91], którą było zamknięcie jej dostępu do wiedeńskich teatrów na prawie dwie dekady, dowodzi trafności zawartej w niej społecznej diagnozy. Historia austriackiej recepcji dramatu jest tym bardziej szokująca, że jego premiera zakończyła się „pierwszym […] skandalem powojennego Wiednia"[92]. Jak donosiła wiedeńska prasa, drugi spektakl, zaplanowany dwa dni po premierze, zmienił się już w prawdziwą demonstrację zwolenników i przeciwników pisarza, przy czym druga z frakcji była zdecydowanie liczniejsza, a przynajmniej podczas spektaklu głośniej dawała upust swym emocjom. Dzien-

---

[87] Cyt za: Traugott Krischke, *Ödön von Horváth: Kind seiner Zeit*, München 1980, s. 117.

[88] Reiner Schlösser, „Völkischer Beobachter", cyt. za: Traugott Krischke, *Ödön von Horváth…*, s. 118.

[89] Klaus Kastberger, Kerstin Reinmann, *Nachwort*, [w:] Ödön von Horváth, *Kasimir und Karoline. Volksstück*, Stuttgart 2009, s. 230.

[90] Hugo Engelbrecht, „Wiener Zeitung", 7 XI 1931, cyt. za: Traugott Krischke, *Ödön von Horváth…*, s. 117.

[91] Od roku 1933, gdy kanclerzem Rzeszy został Adolf Hitler, nie tylko *Opowieści…*, ale także wszystkie inne sztuki Horvátha nie mogły być wystawiane w Niemczech. Inscenizację *Opowieści…* zaplanowaną w roku 1933 w Hamburger Thalia-Theater odwołano i zastąpiono sztuką Nestroya *Chcę sobie pohulać*.

[92] Herbert Nadomsky, *„Sprüch oder nicht Sprüch"*, „Die Presse" (Wien), 27/28 IV 1968, cyt. za: *Materialien zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald"…*, s. 150.

nikarz „Weltpresse" skrupulatnie odnotował w swej recenzji nawet inwektywy kierowane podczas spektaklu w stronę aktorów, w tym również groźby. W trakcie sceny uśmiercania przez Babkę małego Leopolda publiczność krzyczała ponoć w stronę aktorów: „To nie są ludzie, to bestie!", „sztukę trzeba zdjąć!", a w końcu domagała się, aby „zrzucić aktorów ze sceny!"[93] Najostrzej jednak za „zniesławienie Wiednia" napiętnowała autora nie spontanicznie reagująca publiczność, ale prasa, oskarżając go o cyniczne wykorzystywanie otoczonej kultem Volksstück i zbezczeszczenie mitu Volkstheater, będącego dla Horvátha niczym innym niż „trybunałem ludowej nienawiści" („Ruf der Jugend")[94]. Jedna z recenzji zamieszczonych w „Wiener Tageszeitung" zaczynała się od słów: „Horváth nazywa swoją sztukę Volksstück. Co jednak te wewnętrznie na wskroś leniwe lemury, ci wykolejeńcy, którzy mogą żyć w każdym wielkim mieście, mają wspólnego z ludem, z ludem Wiednia?"[95] i kończyła pouczającym dla autora wykładem:

> Lud Wiednia, zwłaszcza lud robotniczy, w żadnym razie nie odnalazł w tej sztuce swojego lustrzanego odbicia i dał to jasno do zrozumienia. Możliwe, że miejska, zadowolona z siebie publiczność lat 30. mogłaby oklaskiwać ten obraz społecznego i ludzkiego rozkładu, jednak od tego czasu właśnie to miasto zalało tyle biedy, nędzy i okropności, ile cierpienia i ofiar zdołało znieść[96].

Społeczną diagnozę ujętą przez Horvátha w formie Volksstück krytyka w większości odbierała bezrefleksyjnie, zbywając ją tyle ostrymi, co i powierzchownymi komentarzami i traktując wiedeńską premierę *Opowieści…* jako wielki „pamflet na Wiedeń"[97]. Wystarczy przywołać choć kilka wyimków z recenzji czołowych austriackich gazet – „Nazywanie tego upiornego korowodu półgłówków i oprychów Volksstück to bezczelność" („Montags-Ausgabe")[98] lub „Pierwszą bezczelnością jest określanie tego żenującego panoptikum mianem Volksstück. Drugą: zaprezentowanie Wiednia w tak uwłaczający sposób właśnie wiedeńczykom" („Österreichische Zeitung")[99], aby dowieść, że snute przez pisarza powiązania między wcielanym przez niego modelem nowej Volksstück a tradycją starej Volksstück pozostały dla ówczesnych recenzentów wręcz niepojęte. To zresztą

---

[93] *Larmende „Geschichten aus dem Wiener Wald"*, „Weltpresse" (Wien), 3 XII 1984, cyt. za: Christiane Schmidjell, *Erläuterungen und Dokumente, „Geschichten aus dem Wiener Wald"*, Stuttgart 2000, s. 97.

[94] Cyt. za: *Materialien zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald"…*, s. 142.

[95] *Materialien zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald"…*, s. 141.

[96] *Ibidem*, s. 142.

[97] *Ibidem*, s. 130.

[98] *Ibidem*, s. 142.

[99] *Ibidem*, s. 141.

dość frapujące, że niektóre z recenzji towarzyszących premierze sztuki w Austrii są utrzymane w podobnym tonie, co przedwojenne oceny recenzentów niekryjących się ze swoimi faszystowskimi inklinacjami.

Lektura tych recenzji i notatek prasowych towarzyszących walce o Horvátha siedemnaście lat po pierwszej premierze sztuki ukazuje osobliwą zbieżność ocen krytyków reprezentujących niekiedy całkowicie różne środowiska, poglądy polityczne i obyczajowe. Ta wyjątkowa solidarność dowodzi, jak pozornie zorientowane na inne wartości i cele grupy uległy tym samym społecznym tabu i wystąpiły w obronie lokalnych świętości i narodowych mitów. Ale trzeba w tym miejscu poczynić i tę uwagę, że austriacka premiera dramatu przypada na lata powojennej frustracji społeczeństwa austriackiego, dążącego do odbudowy kraju zarówno pod względem gospodarczym, jak i mentalnym, tym bardziej desperackiej, że wybielone „na siłę" sumienie narodu, stawiającego się pośród pierwszych ofiar hitlerowskiej agresji, jest także dla samych Austriaków aż nadto wątpliwe. Premiera w czasie społecznej mobilizacji tylko wzmocniła potencjał dramatu – podczas gdy Austriacy dążą do społecznej konsolidacji, Horváth otwarcie demontuje ich narodowe mity, a w dodatku czyni to za pomocą tak wielbionych przez wiedeńczyków Volkstheater i Volksstück – kolejnych symboli austriackiej jedności ludu.

Od takiej interpretacji autorskich intencji – celowego parodiowania konkretnej społeczności – Horváth zdecydowanie i wielokrotnie się jednak odżegnywał. Po raz pierwszy w swoich *Gebrauchsanweisung*, gdy stwierdzał: „niedemaskowanie człowieka ani miasta, to byłoby przecież strasznie prymitywne! I też niedemaskowanie języka południowoniemieckiego, rzecz jasna piszę tylko południowoniemieckim, bo inaczej nie umiem"[100]. Po raz drugi natomiast, przy okazji pierwszej austriackiej premiery *Kazimierza i Karoliny* w roku 1935 w Kleines Theater w Wiedniu. Mając w pamięci błędne odczytanie przed trzema laty swoich intencji przez niemiecką krytykę, autor uprzedzał dyrekcję wiedeńskiego teatru przed nazbyt powierzchownym rozumieniem jego tekstu:

> Gdy w 1932 roku moja sztuka miała swoją prapremierę w Berlinie, prawie cała prasa napisała, że była to satyra na Monachium i tamtejszy Oktoberfest – nie muszę podkreślać, że było to zupełne niezrozumienie moich intencji, pomylenie miejsca akcji z treścią, to wcale nie jest satyra, to ballada o bezrobotnym szoferze Kazimierzu i jego narzeczonej z ambicjami, ballada pełna milczącego smutku, złagodzona humorem, to znaczy codzienną prawdą: »Wszyscy musimy umrzeć!«[101]

---

[100] Ödön von Horváth, *Gebrauchsanweisung…*, s. 161.

[101] *Briefentwurf an das Kleine Theater in Wien*, [w:] Ödön von Horváth, *Kasimir und Karoline…*, s. 167.

Wydaje się jednak, że deklaracje Horvátha są w pewnej mierze nieszczere. Nieszczere, ponieważ trudno sobie wyobrazić, aby autor nie był świadomy konsekwencji demaskowania drobnomieszczańskiej mentalności w lokalnym środowisku. To właśnie ten lokalny aspekt być może pozwala spojrzeć na europejskie drobnomieszczaństwo przez pryzmat miejscowej społeczności, ale przede wszystkim definiuje konkretne środowisko wraz z jego mitami i historią, w końcu środowisko podlegające w pierwszej kolejności lokalnym wpływom. Trudno podejrzewać Horvátha o umyślne dążenie do skandali, a te towarzyszyły prawie każdej inscenizacji jego sztuk aż do lat 70. XX wieku, choć to właśnie skandal jest immanentnie wpisany w jego dramaty, z premedytacją przecież przyporządkowany do gatunku Volksstück i przywołujący na scenę określony repertuar postaci. Jeśli proces demaskowania świadomości i „nawracania" widza miał w ogóle zaistnieć, to dzięki zderzeniu jego oczekiwań z proponowanym przez Horvátha odczarowanym światem drobnomieszczan, wobec którego ci siłą rzeczy nie mogli wyrazić aprobaty. „To nie jest sztuka dla premierowej publiczności – pisał Franz Tassé w „Weltpresse" po drugim spektaklu *Opowieści…* w roku 1984 – być może to w ogóle nie jest sztuka dla publiczności, ponieważ tym razem występuje ona w roli i jako kompars stoi na scenie. Jak podoba wam się to zwierciadło? Niezbyt piękne, prawda? Ale czyż nie pokazuje prawdy? Uważam, że doskonale pokazuje!"[102]

Horváth w swojej nowej Volksstück demaskuje drobnomieszczaństwo w wymiarze „ogólnoniemieckim", a może nawet i europejskim, ale dokonuje tego dzięki denuncjacji grupy zakorzenionej w konkretnym, niekiedy bardzo charakterystycznym, wręcz symbolicznym otoczeniu, uwikłanym, jak w przypadku *Opowieści…* i *Kazimierza i Karoliny*, w sieć kulturowych znaczeń. Stąd też w pewnym sensie wynika wciąż odnawialny potencjał tych dramatów, zmuszających widza do nieustannej konfrontacji z nadal funkcjonującymi mitami, ale też do balansowania na granicy stereotypów, społecznych wyobrażeń i fanatycznie strzeżonej tradycji.

3.1.1. Horváth Nestroyem podszyty(?) Dyskusje z tradycją

Pesymistyczne rozpoznanie – „Wszyscy musimy umrzeć!" – odnotowane przez Horvátha na końcu autointerpretacji własnych intencji, zawarte w liście do dyrekcji Kleines Theater w Wiedniu, przywodzi na myśl ironiczno-sceptyczną postawę Nestroya i skłania tym samym do zastanowienia się, jak dalece Horváth inspiruje się tradycją wiedeńskiego Volkstheater. Tuż przed swoją śmiercią, w liście do przyjaciela Franza Theodora Csokora, Horváth pisał: „Boże, cóż to za

[102] Franz Tassé, „Weltpresse", 3 XII 1948, [w:] *Materialien zu Ödön von Horváths, „Geschichten aus dem Wiener Wald"…*, s. 136–137.

czasy! Świat ogarnia niepokój, wszędzie panuje chaos i nie wiadomo nic pewnego! Trzeba by być Nestroyem, żeby móc zdefiniować wszystko to, co niezdefiniowane nam wadzi[103]". Ale inspiracje Nestroyem są w twórczości Horvátha na tyle transparentne, że nie trzeba ich uwierzytelniać epistolograficznymi dowodami. Horvátha z Nestroyem łączy nie tylko przepastny wręcz fatalizm i krytyczna ocena ludu, w wyrażaniu której obaj byli równie bezpośredni i nieustępliwi, ale też językowa bezkompromisowość[104].

A jednak przecież w nowej Volksstück Horváth zdecydowanie zwraca się w stronę krytycznej analizy gatunku, nie zaś bezrefleksyjnej jego kontynuacji – nawet te elementy twórczości Nestroya, które przenikają do jego dramatów, poddaje radykalnej obróbce, tak aby kolidowały z oczekiwaniami publiczności, spodziewającej się obejrzeć na scenie wyidealizowane odbicie swoich własnych czynów w świecie zmierzającym w ostatecznym rozrachunku, nawet gdy jest szyderczo wyśmiany, do stanu hierarchicznie ustanowionej społecznej równowagi. Jeśli Horváth pozwala sobie na mniej lub bardziej bezpośrednie cytaty i zapożyczenia ze starej Volksstück, czyni to tylko po to, aby im zaprzeczyć i ostatecznie je zniszczyć. W jego Volksstück nadal można wyróżnić tak typowe dla gatunku elementy tematyczne: porywy serca (nierzadko kończące się ślubem), konflikty i społeczne antagonizmy, w końcu regionalne święta i okolicznościowe uroczystości odbywające się w miejscowym otoczeniu oraz elementy formalne, jak choćby muzyczne wstawki i ludowe piosenki. Mimo to, jeśli elementy te zostają przez Horvátha przywołane, to w takim zestawieniu, że muszą wydać się czytelnikowi rażąco nieadekwatne wobec siebie nawzajem, jak choćby w przypadku jednej ze scen *Kazimierza i Karoliny*, w której muzyczny akompaniament stanowi ironiczny komentarz do wydarzeń:

> Rauch: (*śpiewa w takt walca*) Tam gdzie pokoik mój – raz dwa trzy – tam gdzie łóżeczko me – raz dwa trzy – (*nuci*)
> Speer: (*złośliwie*) A ten twój pracownik tam?
> *Muzyka urywa się w połowie; Rauch wali pięścią w stół i wpatruje się z nienawiścią w Speera; muzyka rozbrzmiewa znowu i teraz jest to pieśń marszowa.*

---

[103] Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, Hrsg. Traugott Krischke, Dieter Hildebrandt, Bd. 1, Wien 1962, s. 632.

[104] Zdaniem Alfreda Dopplera, już we *Włoskiej nocy* Horváth posługuje się typowymi dla dramaturgii Nestroya technikami gier językowych, „sprawiając, że terminologiczna impertynencja mowy codziennej słyszalna jest w językowej aranżacji, konfrontując dosłowne i przenośne znaczenia słów w powtórzeniach, stawiając obok siebie sztampowe frazesy i chęć przekazania informacji". Horváth pozwala, aby to język kontrolował, a nawet więcej, prowadził myśli bohaterów, a te ujawniają się w postaci językowych klisz. Por. Alfred Doppler, *Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths*, [w:] *Horváth-Disskusion*, Hrsg. Kurt Bartsch, Uwe Baur, Dietmar Goltschnigg, Kronberg 1976, s. 16.

Rauch: (*śpiewa gniewnie, nadal wpatrując się w Speera*)
Myśmy są Cyganie
Nam nie straszny świat
Bo ma o nas dbanie
Naszych dziewczątek kwiat
Jedną raz w dąbrowach
Zapytałem czy
Da mi się skosztować
„Tak" odrzekła mi!
Muzyka znów urywa się nagle[105].

Części składowe budowanej sytuacji dramatycznej zostają połączone ze sobą na zasadzie kontrastu, wywołującego u widza w pewnym sensie brechtowski „efekt obcości". Horváth odżegnuje się tym samym od schematu dobrotliwej, acz prosto skomponowanej Volksstück, w której, jak kpił Brecht: „źli zostają ukarani, a dobrzy się pobierają, pracowici otrzymują spadek, a leniwi odchodzą z kwitkiem"[106]. Nawet gdy pisarz pozwala sobie zaintonować ludową przyśpiewkę, kilka taktów Straussa albo i melodię wojskowego marsza, robi to po to, aby użyć ich jako rodzaju kontrastującego, ironicznego podkładu, tyleż tworzącego iluzję, co, w zestawieniu z akcją dramatyczną, iluzję tę niszczącego. W ten sposób odbywa się „przesunięcie" Volksstück w kierunku jej odbicia, ale odbicia w krzywym zwierciadle. Rewersem Volksstück, i tej w „czarodziejskim" stylu Nestroya, i tej moralizatorsko-ludycznej proponowanej przez Anzengrubera, jest u Horvátha anty-Volksstück, nadal przedstawiająca „pytania ludu, jego proste zmartwienia", ale nie w formie ograniczonej regionalnym dialektem i opartej na prostej dychotomii dobra i zła, bezkrytycznej rozrywki zakończonej *happy endem*. „Prosta dwubiegunowość dobra i zła – twierdzi Walter Hinck – która utrzymuje się w sztukach Raimunda, a częściowo także Nestroya, nie występuje w żadnej z Volksstück Horvátha"[107]. Rzeczywiście – Horváth drwi sobie z sentymentalizmu starej Volksstück i obraca ją w kicz, każda scena pobrzmiewająca echem dotychczasowej Volksstück zmienia się w tragiczny obrazek. Decyzja, aby odejść od „zabetonowanego" modelu Volksstück, podyktowana jest tutaj prostą obserwacją rzeczywistości – sprawiedliwość, która w starej Volksstück zawsze triumfuje nad złem i niepraworządnością, w normalnym życiu nie istnieje, a zatem dotychczasowy schemat gatunkowy jest bezużyteczny.

105 Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina*, przeł. Jacek St. Buras, [w:] idem, *Dramaty zebrane*, t. 1. Warszawa 2012, s. 286.

106 Bertolt Brecht, *Anmerkungen zum Volksstück*, [w:] *Brecht Versuche 22–24*, Berlin 1950, s. 117.

107 Walter Hinck, *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, Göttingen 1973, s. 131–132.

3.1.2. Bohater bez właściwości. Produkt – przedmiot – towar

Horváth próbuje „znaleźć nową formę Volksstück" w procesie przeformułowania funkcji dwóch zasadniczych konstruktów gatunku – postaci i języka. To przeformułowanie, przez autora zwane „zniszczeniem", w istocie opiera się na poszukiwaniu strategii językowej, pozwalającej na realistyczne przedstawienie człowieka takim, jakim jest on we współczesnych autorowi czasach. Cel swojego planu zniszczenia i odnowy Volksstück oraz sposób przeprowadzenia tego „gatunkowego demontażu" pisarz referował w roku 1932 podczas wywiadu z Willim Cronauerem:

> Posłużyłem się określeniem starej Volksstück, która dla młodych ludzi, co mniej lub bardziej oczywiste, ma już tylko historyczną wartość, gdyż postaci tych Volksstück, a zatem podmioty akcji zmieniły się nieprawdopodobnie w ciągu ostatnich dwóch dziesięcioleci. Być może zarzucą mi Państwo teraz, że przecież tzw. odwieczne problemy ludzkości poruszane w starej dobrej Volksstück, także dzisiaj poruszają ludzi. Owszem, poruszają – ale inaczej. Jest sporo takich odwiecznych problemów ludzkości, nad którymi płakali nasi dziadkowie, a z których my się dziś śmiejemy – albo na odwrót. Chcąc zatem kontynuować dziś starą Volksstück, trzeba oczywiście pokazać na scenie współczesnego człowieka z ludu – a mianowicie miarodajne, typowe dla naszych czasów warstwy ludu. A więc na dzisiejszą Volksstück składają się współcześni ludzie, a wraz z tym stwierdzeniem dochodzi się do ciekawego rezultatu, mianowicie: jeśli będąc autorem chce się prawdziwie tworzyć, trzeba brać pod uwagę całkowite zniszczenie dialektu przez Bildungsjargon[108].

Kim są jednak „dzisiejsi ludzie", czyli przedstawiciele *das Volk*, identyfikowani przez autora z drobnomieszczaństwem, pojawiającym się w jego Volksstück niczym socjologiczna wydmuszka, kryjąca trudny do zidentyfikowania, bo niezwykle przecież różnorodny kolektyw, jakby nie było, zagarniający – zdaniem autora – aż 90% całego społeczeństwa? Używane przez pisarza wymiennie pojęcia: drobnomieszczanin, proletariusz i klasa średnia wydają się odnosić w większym stopniu do mentalnego wyobrażenia niż do konkretnego przyporządkowania jednostki określonej grupie społecznej. W powieści *Der Mittelstand* (Klasa średnia) Horváth definiuje zbiorowego bohatera następująco: „Klasa średnia jest dzisiaj stanem osobnym pomiędzy dwiema innymi [klasami – M.W.]. Jej granice się zacierają, ale przecież jest klasą, żadnym stanem przejściowym, klasą z własną ideologią, która tylko pozornie została ciężko doświadczona"[109]. Horváthowscy drobnomieszczanie to przedstawiciele zubożałej w wyniku wojny i inflacji masy, której status ekonomiczny zrównuje ją w zasadzie z warstwą proletariatu, ale od tej drobnomieszczaństwo zdecydowanie się dystansuje, ponieważ mentalnie

---

[108] Ödön von Horváth, *Cronauer Interview*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, s. 11.

[109] Ödön von Horváth, *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Hrsg. Klaus Kastberger, Frankfurt am Main 2001, s. 81.

identyfikuje się ze stanem średnim. Efektem balansowania na krawędzi określających tę grupę z jednej strony czynników ekonomicznych (bieda), z drugiej zaś ideologicznych (pragnienie „rehabilitacji" i powrót do klasy będącej reprezentantem kultury), jest społeczne i indywidualne wyobcowanie. Bohaterowie Horvátha są oderwani od własnej klasy, zawieszeni w próżni, pomiędzy nie tyle dwiema skrajnymi warstwami: burżuazją i proletariatem, co wyobrażeniami o nich; są w końcu osamotnieni wewnątrz własnej grupy, którą negują. Ich „duma stanowa" i ślepe pragnienie społecznego prestiżu dominują nad świadomością klasową, podczas gdy ich dążenia do społecznego podźwignięcia się nigdy nie ustają[110].

Horváth kieruje swoje spojrzenie na grupę zakleszczoną w społecznych schematach, niewielu jej przedstawicieli jest pozbawionych iluzji i żyje ze świadomością swojego położenia. Jeśli niektórzy z bohaterów próbują wydostać się z tego potrzasku, ponoszą klęskę – opór wobec narzuconych im norm i społecznego przymusu w ostatecznym rozrachunku okaże się bezskuteczny, bo w tej walce jednostki ze zdziczałym kolektywem ofiara jest tylko po jednej, zawsze tej samej stronie. Zresztą nawet chwilowe uwolnienie z potrzasku władzy masy przynosi bohaterom tylko rozczarowanie. Bezpośrednia konfrontacja ze społeczeństwem, już nie podglądanym zza firanki utkanej ze społecznych kompromisów i kłamstewek, ale ukazującym się w swej pełnej postaci pragnącemu wyemancypowania bohaterowi, to dla niego bolesna i szokująca lekcja. Z wciśniętej w sztywny drobnomieszczański kołnierzyk form społecznych relacji wylewa się potok ekskrementów, bebechy wspólnych frustracji i lęków, których eskalacja prowadzi tylko do jednego – brutalnego zarżnięcia opornej jednostki. Społeczeństwo z taką skrzętnością portretowane przez Horvátha to wyjątkowo antypatyczny twór. „Za spokojem i uprzejmością bohaterów kryje się złośliwość i zawiść; człowieczeństwo okazuje się nieludzkie, serdeczność maskuje brak serca; samolubność ukrywa się pod bezinteresownością, a skrajny egoizm pod uczynnością"[111] – podsumowuje Hansjörg Schneider.

Łatwo przewidzieć, w czym znajdą ujście negatywne emocje i jakiej alternatywy poszukiwać będzie dla siebie rozgoryczony lud. Kierunek, w którym będzie podążać, i dynamikę jego aktywności zapowiadał w roku 1930 Siegfried

---

[110] Pragnienie awansu staje się nierzadko jedynym motorem działania, jak choćby w przypadku bohaterki *Kazimierza i Karoliny*, zarzucającej swojemu narzeczonemu: „KAROLINA: Nie, to nie są żadne nowe poglądy – tylko że ja ci się dałam tyranizować i powtarzałam po tobie, że urzędniczka to też jest tylko proletariuszka! Ale tu w środku to ja zawsze myślałam inaczej! Tylko że miałam otumanione wszystko, serce, głowę, bo byłam od ciebie uzależniona! Ale teraz koniec z tym". Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina*, przeł. Jacek St. Buras, s. 267.

[111] Hansjörg Schneider, *Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft*, [w:] idem, *Über Ödön von Horváth*, Hrsg. Dieter Hildebrandt, Traugott Krischke, Frankfurt am Main 1972, s. 61.

Kracauer. W *Die Angestellten* (Urzędnicy)[112] Kracauer zdawał relację z fatalnego położenia ekonomicznego klasy średniej, w którym znalazła się ona w wyniku światowego kryzysu gospodarczego. Społeczno-psychologiczna analiza prowadziła autora do ponurych wniosków – osłabione społeczeństwo, pozbawione samoświadomości, jest nie tylko podatne na manipulacje faszystowskiej ideologii, ale wręcz tworzy jej podwaliny. Konkluzje socjologa są w tym przypadku wyjątkowo zbieżne z koncepcjami Horvátha, dla którego przedstawiciel nowej klasy średniej uformowany przez gospodarczą zapaść to „spartaczona osobowość" (*verpatzte Persönlichkeit*), a więc w pewnym sensie „człowiek bez właściwości". Rozpoczęta przez Horvátha gra demaskowania świadomości takiego protagonisty ma być jednocześnie próbą zawalczenia o tę świadomość.

3.1.3. Copy & past. Podmioty żargonem mówione

Jedynym środkiem demaskowania świadomości, zdaje się mówić Horváth, jest język. To poprzez język bohaterowie demaskują sami siebie, kiedy próbując podnieść swój status społeczny o szczebel wyżej, nobilitować się, mówią nie swoim językiem, ale mową zapożyczoną. Słusznie zauważa Herbert Herzmann, że bohaterowie „właściwie sami nie mówią, lecz coś mówi przez nich"[113]. Język użyty jako „środek (ponownego) awansu społecznego"[114] jest im obcy i nie może wyrazić emocji, uczuć i zamierzeń protagonistów, przez co traci swoją funkcję komunikacyjną i staje się jedynie „żargonem nijakości" (*Jargon der Uneigentlichkeit*)[115].

Pojęciem podstawowym dla „filozofii języka" Horvátha jest ukuty przez niego termin „Bildungsjargon" (żargon wykształciuchów) – to komponent krytyczny, ale i denuncjatorski, bowiem udowadnia, że język jest systemem skorumpowanym i podważa przyjętą przez twórców starej Volksstück zasadę, wedle której każdy posługuje się językiem swojej grupy. Podczas gdy do tej pory bohaterowie Volksstück „czuli się swojsko ze swoim dialektem, w nowej Volksstück, która z języka czyni swój główny temat, postaciom zostaje narzucony język literacki (*Hochdeutsch*)"[116], a powstający pomiędzy ich rzeczywistym położeniem a spo-

---

[112] Por. Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus den neuesten Deutschland*, [w:] *Schriften* 1, Frankfurt am Main 1971.

[113] Herbert Herzmann, *Das epische Theater und das Volksstück*, „Modern Austrian Literature" 1995, nr 1, s. 104.

[114] Axel Fritz, *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen*, München 1973, s. 121.

[115] Por. Dieter Hildebrandt, *Der Jargon der Uneigentlichkeit. Notizien zur Sprachstruktur in den „Geschichten aus dem Wiener Wald"*, [w:] *Geschichten aus dem Wiener Wald*, Hrsg. Traugott Krischke, Frankfurt am Main 1972, s. 236–245.

[116] Marijan Bobinac, *Der kleine Mann auf der Bühne. Aufsätze zum deutschsprachigen Volksstück im 20. Jahrhundert*, Wrocław 2005, s. 139.

sobem mówienia kontrast jest rażący. Sam Horváth definiuje Bildungsjargon jako „podszyty dialektem język literacki wysoko postawionego drobnomieszczaństwa"[117] i przestrzega, aby nie identyfikować żargonu z typowym dla Volksstück dialektem: „Każde słowo musi zostać wypowiedziane poprawną niemczyzną, ale [tak – M.W.] jak ktoś, kto zwykle mówi tylko dialektem i zmusza się, by mówić poprawnie. To bardzo ważne! Gdyż dzięki temu każde słowo staje się syntezą ironii i realizmu!"[118]. Według wskazówek Horvátha bohaterowie porzucają dialekt na rzecz stylizowanej mowy, co oznacza, że Bildungsjargon pojmowany przez autora jako „rozpad dialektu"[119] to w pewnym sensie „zepsuty, podszyty językiem literackim dialekt"[120]. Jako „językowa proteza", zastępnik prawdziwego języka, adekwatnego do pozycji i życiowej sytuacji bohaterów, pozostaje „nieadekwatny do sytuacji i nie może służyć rozwiązaniu konkretnego problemu"[121]. Realizm językowy Horvátha prowadzi więc, jak ujmuje to Herbert Gamper, do „krytycznej denuncjacji języka"[122], a tym samym do denuncjacji samych bohaterów. Poprzez język ujawnione zostają i rzeczywista przynależność klasowa, i napięcia między świadomością, czyli sferą uczuć bohaterów a podświadomością obejmującą aspołeczne impulsy. W opinii Axela Fritza:

> Horváth jest jednym z pierwszych pisarzy literatury niemieckiej, który wziął pod uwagę tymczasem ogólnie uznaną socjolingwistyczną prawdę, że z fonetycznego i syntaktycznego punktu widzenia język nowoczesnego człowieka wielkiego miasta jest dialektycznie zabarwioną mową potoczną zawieszoną między dialektem i językiem literackim a treściowo sposób wyrażania się mówiącego zostaje pochłonięty i wyparty przez cytowane obce treści. Ten język rzeczywiście „demaskuje" przekonania drobnomieszczaństwa, które kieruje się wartościami wychowawczymi i związanym z nimi społecznym uznaniem dawnej klasy średniej[123].

Idąc drogą wyznaczoną przez Horvátha, można wyróżnić co najmniej dwie funkcje pełnione przez język w nowej Volksstück. Po pierwsze, jest to wspomi-

---

[117] Ödön von Horváth, *Randbemerkungen,* [w:] idem, *Gesammelte Werke,* Bd. 1, s. 327.

[118] Ödön von Horváth, *Gebrauchsanweisung…,* s. 164.

[119] Ödön von Horváth, *Cronauer Interview…,* s. 11.

[120] Krishna Winston, *In puncto Liebe. Bildungsjargon von Nestroy bis Qualtinger,* [w:] *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition,* Hrsg. Wolfgang Paulsen, Bern 1980, s. 26.

[121] Kurt Bartsch, *Scheitern im Gespräch. Beobachtungen…,* [w:] *Horváth-Diskussion…,* s. 40.

[122] Herbert Gamper, *Horváth und die Folgen – das Volksstücks?,* „Theater heute", Jhs. 1971, s. 74.

[123] Axel Fritz, *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit,* [w:] *Über Ödön von Horváth…,* s. 56.

nane już kilkakrotnie demaskowanie świadomości jednostki, po drugie zaś, przejęcie przez język ciężaru dramaturgicznego. Można pokusić się o stwierdzenie, że w wyniku przeniesienia dramaturgii z płaszczyzny akcji na płaszczyznę języka możliwe jest zaistnienie pierwszej ze wskazanych wyżej właściwości języka, mianowicie jego denuncjatorskiego charakteru. „[...] to, do czego dążę poprzez swoje sztuki – relacjonuje Horváth – [to jest – M.W.] na końcu zdemaskowanie świadomości – to jest mój dialog. Dramatyczność tkwi u mnie w dialogu – w walce między świadomością a podświadomością”[124]. Bohaterowie wyrastają z dialogu prowadzonego bezrefleksyjnie, w tym znaczeniu, że jest on jedynie rodzajem amalgamatu klisz językowych, składających się z powiedzeń, formuł i cytatów, ale także metafor i aforyzmów, bezmyślnie przez nich powtarzanych[125]. Tak skonstruowany dialog prowadzi do daleko idących uogólnień, depersonalizuje podmioty i stanowi naturalną barierę komunikacyjną. W dramatach Horvátha nie liczy się bowiem to, co mówią bohaterowie, ale to, jak mówią – a mówią zawsze fałszywie, bo nigdy „mówiący przez nich” język nie jest ich naturalnym językiem. Tragedia postaci „polega na tym, że swoje uczucia potrafią wyrazić jedynie za pomocą fałszywych słów i oklepanych fraz”[126]. Z jednej strony puste dialogi obnażają głupotę i kłamstwo, z drugiej jednak są krzykiem bezradności człowieka uwięzionego we własnej nijakości, niemogącego nawiązać porozumienia z otoczeniem. Wystarczy przywołać choć kilka przykładów tak powierzchownie prowadzonych dialogów – rozmowę bohaterów dramatu *Wiara nadzieja miłość*:

> Schupo: Wszyscy musimy kiedyś umrzeć.
> Elisabeth: Daj mi pan spokój z tą miłością![127]

lub *Włoskiej nocy*:

> Karol: Coś mi się właśnie przytrafiło. Coś politycznego! Człowiek musi bardziej brać pod uwagę wymagania, jakie stawia przed nim każdy dzień, panienko. Chyba jestem przeklęty.
> Leni: Ależ panie Karlu! Ktoś, kto ma taki piękny chód? (*śmieje się*)[128]

---

[124] Ödön von Horváth, *Cronauer Interview*..., s. 14.

[125] Por. Dietmar Goltschnigg, *Pauschalierungen, Euphemismen, Anekdoten, Witze und Metaphern als Formen des Sprachklisches in Horváths Dramen*, [w:] *Horváth-Diskussion*..., s. 55–66.

[126] Arpád Berczik, *Ödön von Horváth*, [w:] *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts: Einzeldarstellung*, Hrsg. Horst Haase, Berlin 1988, s. 439.

[127] Ödön von Horváth, *Wiara nadzieja miłość. Mały taniec śmierci w pięciu obrazach*, tłum. Jacek St. Buras, [w:] idem, *Dramaty zebrane*, t. 1, Warszawa 2012, s. 331.

[128] Ödön von Horváth, *Włoski wieczór*, przeł. Jacek Kaduczak, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 1, s. 109.

aby objaśnić, na czym polega dysonans w relacjach między protagonistami Horvátha. Już sam rozdźwięk pomiędzy sposobem mówienia a sytuacją dramatyczną daje wyraz głęboko zakorzenionej niemożności nawiązania kontaktu. Ten permanentny konflikt jednostki z otoczeniem przyjmuje formę werbalnej walki, spotęgowanej przez chwilę ciszy, tworzącej swoistą metaprzestrzeń dla ciągle przerywanego i na nowo rozpoczynanego dialogu. Pauzy określane niekiedy przez Horvátha jako „niezręczna cisza" blokują postaci i nie pozwalają im ani na wyrażenie uczuć, ani na ich zintensyfikowanie, ponieważ miejsca ciszy przyjmują funkcję cenzury:

> Alfred: Można prosić pięć memphis?
> Valerie: Nie.
> *Cisza*
> Alfred: Czy to nie tutaj sprzedaje się wyroby tytoniowe?
> Valerie: Nie.
> *Cisza*
> Alfred: Akurat przechodziłem, zrządzeniem losu –
> Valerie: Ciekawe.
> Alfred: Tak.
> *Cisza*
> Valerie: Co słychać u pana barona?
> Alfred: Nic takiego.
> Valerie: A u narzeczonej?
> Alfred: Nic takiego.
> Valerie: Ciekawe.
> *Cisza*[129]

Rozmowa stoi w miejscu, bo „frazesowy język […] w ciszy natrafia na echo"[130]. Ale to milczenie, a może raczej przemilczenie, jest też przestrzenią walki między świadomością i podświadomością, jest momentem odkrywania się postaci. To jednak nie cisza, nie „niezręczne milczenie" i pauzy demonstrują „niemotę" (*Sprachlosigkeit*) bohaterów, ale językowa narośl lub – mówiąc jeszcze inaczej – „mowa zastępcza" (*Ersatzsprache*), czyli językowe klisze dublowane w różnych konstelacjach przez postaci[131].

Słuszna wydaje się uwaga Franza Xavera Kroetza, że „oniemienie jego [Horvátha – M.W.] postaci pokazuje proces umasowienia […]"[132]. Nie można procesów

[129] Ödön von Horváth, *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*, przeł. Karolina Bikont, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 1, s. 202.

[130] Klaus Kastberger, Kerstin Reinmann, *Nachwort…*, s. 212.

[131] Por. Theo Buck, *Die Stille auf der Bühne. Zum dramatischen Verfahren in den Volksstücken Ödön von Horváth*, „Recherches Germaniques" 1979, nr 9, s. 174–185.

[132] Franz Xaver Kroetz, *Horváth von heute für heute*, [w:] *Über Ödön von Horváth…*, s. 92.

rozgrywających się w przestrzeni języka używanego przez bohaterów oderwać od procesów społecznych, rozgrywających się na ich oczach i przy ich udziale. W języku postaci manifestuje się ich stosunek do zastanej rzeczywistości, która w większym lub mniejszym stopniu odciska na nich swoje piętno. Bohaterowie ci są w istocie wytworem ekonomicznych i politycznych rozgrywek, produktem społecznych przemian w szerokim tego słowa znaczeniu. Kryzys z takim trudem budowanych demokracji Republiki Weimarskiej i Republiki Austriackiej odbija się w postaciach Horvátha jak w lustrze. W nowej Volksstück zamiast rozprawiać o problemie rodzącego się faszyzmu, przedstawia się rzeczywistość zdominowaną przez faszystowski dyskurs, zamiast zdawać relację z różnic klasowych, demonstruje się językową odrębność przedstawicieli poszczególnych warstw społecznych. Punktem odniesienia jest tutaj słowo, a ono pochodzi od postaci, których sposób istnienia, decyzje i czyny dyktowane są przez społeczne bodźce, czynniki polityczne i gospodarcze.

Można by pokusić się o sparafrazowanie myśli Ludwiga Wittgensteina i powiedzieć, że granice języka tych postaci są granicami ich świata[133]. Jeśli przyjąć za filozofem, że „*mówienie* jest częścią pewnej działalności, pewnego sposobu życia”[134], to oznaczałoby to, że postaci dramatów Horvátha są uwikłane w grę językową. Wittgenstein wychodzi z założenia, że gry językowe są tożsame z zachowaniami społecznymi, są wręcz determinowane przez stosunki społeczne. Poszczególne wyrażenia odzwierciedlają stosunki międzyludzkie, a reakcja społeczna na dane wypowiedzi stanowi kryterium ich prawdziwości. Oznacza to, że człowiek jest istotą żyjącą w słowach, z tym że to nie on tworzy słowa, lecz słowa tworzą jego. Koncepcja demaskowania postaci za pomocą Bildungsjargon w pewnej mierze odpowiada postulatom filozofii języka Ludwiga Wittgensteina. Bohaterowie dramatów Horvátha to nie tyle mówiące podmioty, co raczej podmioty mówione.

3.2. Zrób to sam – rozpoznaj sam siebie! Publiczność i *katharsis*

W Horváthowskiej koncepcji odnowy Volksstück znaleźć można jednak nie tylko odpryski filozofii lingwistycznej Wittgensteina, ale również wpływy teorii psychoanalitycznej Zygmunta Freuda[135]. Odbywające się poprzez język

---

[133] W oryginale: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”. Por. Ludwig Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, [w:] idem, *Filozofia i wartości*, t. III, przeł. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 2003, (5.6).

[134] Ludwik Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 2008, § 23.

[135] W latach 1919–1922 Horváth studiował germanistykę i teatrologię na Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium. Wiadomo, że w tym okresie uczęszczał na wykłady z filozofii, w tym wykłady poświęcone psychoanalizie Freuda (do inspiracji teoriami wiedeńskiego psychologa wielokrotnie się przyznawał), wysoce prawdopodobne jest także, że znał *Traktat filozoficzno-logiczny* Wittgensteina wydany w roku 1921.

demaskowanie świadomości jednostki, która jest jednocześnie odbiciem świadomości ludu, prowadzić ma według Horvátha do samorozpoznania się widza i uwolnienia go od aspołecznych impulsów. W swoich zapiskach na marginesie *Wiary nadziei miłości* obowiązek rozpoznania swojej własnej świadomości, a raczej tkwiącego w niej defektu, autor ujmuje w adresowanym bardziej do widzów niż do twórców teatru zwięzłym apelu: „Rozpoznaj, proszę, sam siebie!"[136] Nowa Volksstück, w kształcie proponowanym przez Horvátha, realizować ma społeczno-psychologiczną teorię teatru, umożliwiającego widzowi samorozpoznanie, a przez to przeżycie swego rodzaju *katharsis*. Horváth powraca tu do Freudowskiej koncepcji fantazjowania postrzeganego przez autora psychoanalizy jako droga do spełnienia swoich niezaspokojonych życzeń, jako korekta „niedającej zadowolenia rzeczywistości"[137].

Fantazja w ujęciu Horvátha jest kluczem otwierającym drzwi do katartycznej funkcji teatru:

> […] ludzie idą do teatru, by się bawić, by się uwznioślić, by móc się ewentualnie popłakać albo coś przeżyć. Mamy zatem teatr rozrywki, teatr estetyczny i teatr pedagogiczny. Wszystkie razem łączy jedno: odbierają ludziom fantazjowanie w takim stopniu, jak żadna inna forma sztuki – fantazja stanowi jak wiadomo ujście dla marzeń – przy bliższej obserwacji zapewne okażą się one aspołecznymi popędami, do tego zazwyczaj tymi najbardziej prymitywnymi. W teatrze widz znajduje zatem ujście i zarazem zaspokojenie (poprzez przeżycie) swoich aspołecznych popędów[138].

Jako *exemplum* służy Horváthowi scena morderstwa bohatera bliskiego widzom ideologicznie i klasowo. Obserwująca morderstwo publiczność jest poruszona i odczuwa nienawiść względem morderców, ale jednocześnie jest poniekąd współwinna popełnionej zbrodni, bowiem dobrowolnie zapłaciła za jej obejrzenie. „To przecież dziwne – mówi Horváth – że ludzie idą do teatru, by zobaczyć, jak zabity zostaje (porządny) człowiek, który światopoglądowo jest im bliski – i za to płacą, kupując bilet, a następnie opuszczają teatr w podniosłej, uroczystej atmosferze"[139]. Zdaniem autora, widz współprzeżywa ten popełniony wspólnie mord, dzięki czemu dochodzi do „zaspokojenia popędów aspołecznych"[140], a on sam wychodzi z teatru „z mniej aspołecznymi odruchami"[141]. Jednak ta teoria *katharsis* jest rozmyślnie dwuznaczna – Horváth mówi wprawdzie o współodczuwaniu i identyfikacji

---

[136] Ödön von Horváth, *Randbemerkungen*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, s. 328.

[137] Zygmunt Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, oprac. Stefania Skwarczyńska, Kraków 1966, s. 511.

[138] Ödön von Horváth, *Gebrauchsanweisung…*, s. 162.

[139] *Ibidem*.

[140] *Ibidem*.

[141] *Ibidem*.

widza z bohaterami podczas spełniania jego życzeń, ale jednocześnie dowodzi, że w procesie tym widz uświadamia sobie, że jego pragnienia są aspołeczne, przez co identyfikacja zostaje zniszczona i dochodzi do tak zwanego „naruszenia uczucia mordu" (*die Störung der Mordegefühl*)[142]. Widz rozpoznaje sam siebie i dystansuje się krytycznie do bohaterów, z którymi początkowo się identyfikował. Podczas konfrontacji z „haniebnymi czynami" widz demaskuje postaci dramatyczne, ale też demaskuje sam siebie, co powinno skłonić go do trwałej zmiany.

Horváth pragnie otwarcia teatru dla grup nieuprzywilejowanych, to znaczy tych, które we współczesnych pisarzowi czasach pozostają poza zasięgiem teatru, będącego elitarną rozrywką dla wybranych. Podczas wywiadu w Bayerischer Rundfunk w roku 1932 na uwagę Williego Cronauera o nieobecności „szerokich warstw ludu" w teatrze, pisarz odpowiada: „To, że zainteresowanie teatrem wśród mas ludu zmalało, uzależnione jest też od tego, że nie mamy już prawdziwego, autentycznego Volkstheater – ale jesteśmy na dobrej drodze do niego. Tak uważam"[143]. Upadek instytucji Volkstheater powoduje, zdaniem pisarza, także i to, że jego funkcje przejęło kino, stając się nową rozrywką masową. Ucieczka widzów z widowni teatralnej przed wielki ekran nie jest więc podyktowana jedynie względami finansowymi, ale w dużej mierze nieatrakcyjnością samego teatru, który w przeciwieństwie do kina przedstawia jedynie rozterki mniejszości, jaką stanowi w ówczesnym społeczeństwie mieszczaństwo. Aby teatr stał się miejscem oświecenia ludu, należy ponownie wprowadzić lud na scenę, przedstawiać go w konfrontacji z rzeczywistością i realnymi problemami. Według Horvátha, reprezentantem ludu jest nowa klasa średnia, a zatem to drobnomieszczańska mentalność, reprezentatywna dla społeczeństwa Republiki Weimarskiej, powinna podlegać analizie. Drobnomieszczanin bowiem to pewien typ człowieka okresu międzywojennego – jest on produktem czasu, zależnym od dynamiki ekonomicznych i społecznych ruchów, w końcu i niepozorną kukiełką na scenie wielkiej polityki.

3.3. „Literacka radiologia". Anty-Volksstück jako dramat społeczno-politycznej denuncjacji

Dramatyczny los jednostki uwikłanej w niepojęte dla niej procesy polityczne, w których odgrywa ona jedynie rolę „mięsa armatniego", jest bez wątpienia naczelnym motywem powtarzanym przez Horvátha także w pismach autobiograficznych. W zapiskach pisarza nieustannie powracają te same dramatyczne wyznania, będące świadectwem wojennego stygmatu, którym naznaczone zostało współczesne mu pokolenie. W jednej ze swoich notatek Horváth pisze: „Czasami czuję się tak, jakby z mojej pamięci zostało wytarte wszystko, co widziałem przed wojną.

---

[142] *Ibidem*.

[143] Ödön von Horváth, *Cronauer Interview*..., s. 15.

Moje życie rozpoczyna się wraz z wypowiedzeniem wojny"[144]. To wyznanie będzie jeszcze powtarzał wielokrotnie[145], aż znajdzie ono swoje rozwinięcie później, w kolejnych zapiskach[146]. Zawarte w listach i autobiograficznych notatkach gorzkie stwierdzenia dotyczące własnej, „zepsutej"[147] generacji, „nieufnej"[148] i „pozbawionej nadziei"[149], ale i jakiejkolwiek „duchowości"[150], stanowią niezbędny przypis do głęboko katastroficznych komedii wieszczących zbliżający się upadek demokratycznej Republiki Weimarskiej i Republiki Austriackiej, ale jednocześnie są znakiem zdegradowanej świadomości człowieka pozbawionego indywidualności i przeszłości, żyjącego z dnia na dzień, w poczuciu niepewności jutra[151].

Taki obraz zdeprawowanego społeczeństwa wyłania się już z wczesnych tekstów Horvátha, pisanych jeszcze pod wpływem nurtu Neue Sachlichkeit, dominującego w literaturze i sztuce w okresie Republiki Weimarskiej. Fascynacja materializmem i bezpośrednim deziluzyjnym sposobem nie tyle obrazowania, co wręcz transportowania rzeczywistości na scenę, w myśl powtarzanej przez Horvátha zasady: „Przedstawiać świat takim, jakim niestety jest"[152], wręcz ostentacyjnie demonstrowana jest we wszystkich dramatach powstałych w pierwszej, „społeczno-politycznej" fazie twórczości pisarza, trwającej do roku 1930. W sztukach: *Die Bergbahn* (Kolejka górska, 1929), *Sladek oder*

---

[144] Ödön von Horváth, *Autobiografische Notiz*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Hrsg. Traugott Krischke, Susanna Foral-Krischke, Frankfurt am Main 1988, s. 185.

[145] O niemożności odtworzenia wspomnień z dzieciństwa pisarz wspomina między innymi w wywiadzie z Willim Cronauerem dla Bayerischer Rundfunk w roku 1932, po otrzymaniu nagrody im. Kleista: „Gdy to wspominam, to muszę powiedzieć, że mam dziś wrażenie, jakbym nie mógł przypomnieć sobie czasu sprzed wojny światowej. Kosztuje mnie to sporo wysiłku, żeby wróciło do mnie coś z okresu pokoju […]. Wojna światowa zaciemnia obraz naszej młodości i nie mamy prawie żadnych wspomnień z dzieciństwa". Por. Ödön von Horváth, *Cronauer Interview…*, s. 8–9.

[146] W zatytułowanym wymownie komentarzu *Pan nie ma duszy* konsekwencje wojennego zdeprawowania pisarz podsumowuje już słowami: „Jesteśmy materialistycznie wyszkoleni. Nie wierzymy w duszę, bo nie wierzymy w ofiarę. […] Cieszy nas kolektywizm". Por. Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, Bd. 11, s. 193–194.

[147] *Ibidem*, s. 183.

[148] *Ibidem*, s. 185.

[149] *Ibidem*, s. 269.

[150] *Ibidem*, s. 269.

[151] „Być może to groteskowe, by w czasach tak niespokojnych jak te, w których żyję, i w których nikt nie wie, co przyniesie jutro, pisać sobie program w sztukach. Mimo to zaryzykuję, chociaż nie wiem, co będę jutro jadł. Jestem bowiem przekonany, że tylko stawianie sobie wielkich celów ma sens". Ödön von Horváth, *Die Komödie des Menschen*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 11…, s. 227.

[152] *Ibidem*, s. 203.

die schwarze Armee[153] (Sladek, albo czarna armia, 1928) czy *Rund um den Kongress* (Wszystko o kongresie, 1929), Horváth niczym wierny kronikarz i bezsprzecznie bezlitosny krytyk rzeczywistości bez upiększeń odtwarza społeczne relacje końca lat 20., widziane przez pryzmat trawiącego Europę kryzysu ekonomicznego. Przemiany społeczne dokonujące się pod naciskiem skutków inflacji skłaniają pisarza do może nienowej, ale jednak aktualnej w kontekście społecznych wydarzeń tego czasu, refleksji o wpływie otoczenia na jednostkę. „Czy człowiek jest produktem swojego otoczenia, czy ludzie są ukształtowani materialistycznie czy idealistycznie [...]"[154] – zastanawiał się Horváth, a odpowiedź na trawiące go wątpliwości wkładał w usta swoich „zagubionych w tłumie" bohaterów. Słuszne wydaje się porównywanie tych wczesnych dramatów ze „społecznymi Zeitstück". Horváth w istocie „analizuje polityczne, ekonomiczne i społeczne problemy Republiki Weimarskiej", opisując „sytuację ruchu robotniczego, światowy kryzys gospodarczy, kontrasty kapitalistycznego systemu społecznego oraz polityczną skrajną prawicowość okresu powojennego [...]"[155].

Skutki kryzysu ekonomicznego i związane z nim rozłamy wewnątrz spolaryzowanego społeczeństwa, którego rozczarowanie zostało skanalizowane w postaci faszystowskiej ideologii, zagarniającej z czasem coraz większe rzesze wyznawców, spotęgowały poczucie pesymizmu u pisarza. Błyskawiczne rozpoznanie zagrożeń, złowrogo pobrzmiewających już w *Sladku...*, prowadzi do porzucenia dotychczasowych marksistowsko-materialistycznych poglądów na rzecz radykalnego sceptycyzmu i przesunięcia uwagi z kolektywu na niegroźną z pozoru jednostkę. Świadomość jednostki jest niezaprzeczalnym modelem świadomości tworzącego, albo raczej deformującego ją społeczeństwa – zdaje się mówić Horváth. Pod naciskiem masy i kierującego nią aparatu państwa, dążącego jedynie do „ogłupiania ludu"[156], Horváthowski „Jedermann" staje się równie niebezpieczny, co bezmyślne społeczeństwo, i w równym stopniu deformuje relacje międzyludzkie. Już więc nie krytyka społeczeństwa, ale krytyka świadomości jednostki, będącej składową częścią kolektywu, otwiera Horváthowi drogę do oddziaływania nie tyle na polityczną, co na moralną świadomość człowieka. W proponowanej przez Horvátha koncepcji „oświecania" widza istnieje jednak, przynajmniej z pozoru, pewne pęknięcie. Aby zrozumieć, na czym polega ta wpisana w misję tekstów Horvátha niekompatybilność, wystarczy przeczytać fragment ze wstępu do wydanej w roku 1930 powieści *Der ewige Spießer* (Wieczny

---

[153] Drugi tytuł *Sladek, der schwarze Reichswehrmann*.

[154] *Materialien zu Ödön von Horváth*, Hrsg. Traugott Krischke..., s. 179.

[155] Jeong-Yong Kim, *Das Groteske in den Stücken Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main 1995, s. 44.

[156] Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, Bd. 11..., s. 225.

kołtun). Powieść o nowej, powstałej w czasach kryzysu gospodarczego klasie średniej poprzedza odautorska uwaga: „Autor nie śmie mieć nadziei, że swoim utworem mógłby wpłynąć na jakieś [...] wydarzenie w skali światowej, ale mimo wszystko"[157] przekonanie Horvátha o konieczności moralnej zmiany dominuje nad sceptyczną wizją niemożności jej dokonania. Pisarz przypuszcza, a nawet jest pewien, że taka przemiana ludzkiej świadomości jest niemożliwa, lecz „imperatyw moralny" ujęty w słowach „mimo wszystko" nakazuje mu podjęcie próby, nawet jeśli z góry skazana jest ona na niepowodzenie. I być może to właśnie przekonanie o ciążącym na człowieku obowiązku moralnego odrodzenia uznać należy za punkt wyjścia dla programu pierwszej odnowy Volksstück.

3.3.1. Państwo – organ ścigania, fabryka ideologii

Zadeklarowaną próbę moralnego podźwignięcia jednostki podejmuje Horváth w klasyfikowanych przez niego jako Volksstück dramatach powstałych w latach 1930–1933. Choć autor wielokrotnie wypierał się politycznych ambicji, nie sposób nie traktować tych sztuk jako manifestacji jego przekonań. Trudno jednoznacznie stwierdzić, z jaką frakcją sympatyzuje, bowiem występuje z ostrą krytyką wszystkich formacji determinujących życie polityczne niemieckiego i austriackiego międzywojnia. Krytykując najostrzej partie konserwatywne i radykalną prawicę, nie szczędzi gorzkich słów także lewicy, wytykając jej ideologiczne słabości i wewnętrzną niestabilność. Nie kokietuje przy tym publiczności pozornie apolitycznej ani publiczności deklarującej zainteresowanie układem politycznych sił i wpływów. W gruncie rzeczy Horváth występuje przeciwko wszystkim jednocześnie, ale też nie oferuje nic w zamian, nie zwodzi realną i bezpieczną alternatywą politycznego zaangażowania i przemiany stosunków społecznych.

Relację z układu politycznych sił w przededniu upadku Republiki Weimarskiej autor zdaje po raz pierwszy we *Włoskiej nocy*, ukończonej w roku 1931, a zatem niespełna rok po wyborach do Reichstagu, w których NSDAP uzyskuje ponad 18% poparcia, zdobywając aż 6,4 milionów głosów i stając się tym samym drugą siłą w państwie. To rzeczywiście imponujący i zarazem zatrważający wynik, zwłaszcza że podczas wyborów w roku 1928 na partię zagłosowało zaledwie 800 tysięcy wyborców, a zatem w ciągu dwóch lat poparcie dla NSDAP wzrosło prawie dziewięciokrotnie – z 12 aż do 107 mandatów w Reichstagu. We *Włoskiej nocy*, której premiera odbyła się 20 marca 1931 roku w berlińskim Thaeter am Kurfürstendamm, w asyście policji mającej stłumić ewentualne zamieszki po spektaklu, Horváth kontynuuje rozpoczętą już w dramacie *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* krytykę rodzącego się faszyzmu, widząc w nim realne zagrożenie dla młodej niemieckiej demokracji. Akcja *Włoskiego wieczoru* rozgrywa

[157] Ödön von Horváth, *Der ewige Spießer*, Wien 1965, s. 7.

się w roku 1930 w anonimowym miasteczku gdzieś na południu Niemiec. Jego mieszkańcy przygotowują się do obchodów zainicjowanego przez radę miejską lokalnego święta zwanego „włoskim wieczorem", jednak uroczyste spotkanie, urozmaicone muzyką i występami dzieci, zakłóca pojawienie się w miasteczku grupy faszystów. Być może konfrontacji faszystów z urzędującymi w mieście socjaldemokratami, nazywającymi siebie republikanami, udałoby się uniknąć, gdyby nie zachłanność właściciela gospody, wynajmującego swój lokal tego samego dnia obu obozom politycznym oraz bezmyślny akt wandalizmu młodych marksistów, dewastujących pomnik wielbionego przez obóz narodowy męża stanu. Ironia, z jaką Horváth przedstawia grupę faszystów, w dramacie przypominającą jedynie szarą, niezindywidualizowaną masę, sprawia, że nacjonalistyczne manifestacje jawią się jako wprost żałosne. Tym bardziej niepokojąca wydaje się siła, zarówno ideologiczna, jak i fizyczna, tej – w gruncie rzeczy – śmiesznej grupki fanatyków paradujących w mundurach ulicami bawarskiego miasteczka. Mimo iż na pierwszy rzut oka brunatni chłopcy są godni pożałowania, to właśnie oni budzą strach i posiadają realną siłę wpływania na otoczenie, podczas gdy urzędujący republikanie toną w pustych fantazjach o pacyfizmie. W dramacie Horvátha równie kompromitujące wydaje się jednak postępowanie demokratycznej frakcji, niezdolnej do reagowania na bieżące zagrożenia. Narastający konflikt pomiędzy reprezentowanym przez radcę Alfonsa Ammetsbergera starszym pokoleniem republikanów, niedostrzegającym, a może niechcącym dostrzec rodzącego się niebezpieczeństwa, a młodym obozem kierowanym przez Martina domagającego się zdecydowanych działań przeciwko faszystom, prowadzi do wewnętrznego rozłamu w partii, a w efekcie sprawia, że obie skłócone grupy są zbyt słabe, aby stawić opór niewielkiej (jeszcze) grupie intruzów.

Zarysowany przez Horvátha wewnątrzpartyjny konflikt odzwierciedla rzeczywistą sytuację na scenie politycznej Republiki Weimarskiej z początku lat 30. Po zakończeniu I wojny światowej SPD zaczyna bowiem wyraźnie zwracać się w stronę mieszczańskiego elektoratu, rezygnując z rewolucyjnych dążeń. Prowadzona przez partię polityka tolerancji wobec rządu kanclerza Heinricha Brünninga, budząca ostrą krytykę zwłaszcza młodych członków SPD, doprowadziła ostatecznie do rozłamu w obozie socjalistów i powstania w roku 1931 Socjalistycznej Partii Robotniczej Niemiec (Sozialistische Arbeiterspartei Deutschlands). *Włoski wieczór*, którego powstaniu towarzyszyły polityczne zawirowania wokół zmierzającej do upadku Republiki, wyprzedza w pewnym sensie ten rzeczywisty epilog – rozłam na antyrewolucyjny i komunistyczny obóz socjalistów. W dramacie pisarz konfrontuje więc ze sobą nie dwie, ale trzy grupy: faszystów, socjaldemokratów oraz komunistów radykałów. Wszystkie demaskowane grupy są równie zaślepione ideologią, a jedyną widoczną różnicą między nimi jest bezsensowna brutalność faszystów. Horváth pozwala faszystom wygłaszać antysemickie i szowinistyczne hasła, dzięki czemu może skompromitować ich nacjonalistyczną ideologię. Reprezentanci tej grupy, satyrycznie sportretowani jako tęskniący za

mitem germańskiego bohaterstwa i męskości (Faszysta: „Miejsce kobiety jest w domu, przy kuchni, by zapewnić wsparcie walczącemu mężczyźnie"[158]), korzystają z okazji do demonstrowania swoich przekonań:

> Faszysta: A wie Pani też, co nas tak naprawdę wykończyło?! Materializm! Mogę pani dokładnie opowiedzieć, jak to było, pamiętam wszystko doskonale! Mój ojciec prowadzi interes od dwudziestu trzech lat. A było to tak. Gdziekolwiek człowiek nie popatrzył, wszystko już było wykupione przez Żydów. Przychodzili po prostu i kupowali wszystko po najniższych cenach. Tak się to wszystko wymieszało, że, rozumie pani, materializm stawał się coraz powszechniejszy. A my staliśmy się zbyt zniewieściali! Nadszedł czas, żebyśmy znowu założyli spodnie i zrozumieli, że jesteśmy Cymrami i Teutonami. *Rzuca się na nią*[159].

Gdy faszyści dowiadują się o zbezczeszczeniu przez marksistów świętego dla nich pomnika, zaczynają dążyć do eskalacji konfliktu i bezpośredniej konfrontacji z wrogą sobie frakcją. Ich wkroczenie do gospody w ostatniej scenie dramatu, w której próbują zmusić Radnego do napisania obelżywego wobec siebie listu, przypomina prawdziwy szturm bojówek i budzi niepokój:

> Major: (*dyktuje*) Ja, czerwony radca, Alfons Ammetsberger, oświadczam niniejszym uroczyście – napisał pan? – u r o c z y ś c i e – że jestem zwykłym…
> *Radca przestaje pisać.*
> Major: Pisz pan!
> *Radca znów zaczyna pisać.*
> Major: (*dyktuje*) …że jestem zwykłym – hultajem!
> *Radca przestaje pisać.*
> Major: Skończy pan wreszcie?
> *Radca siedzi nieruchomo.*
> Major: Człowieku, jeśli mnie pan nie posłucha, dostanie się panu i to mocno! Pisz pan! Ale już!
> Radca: (*pochyla się powoli nad kartką papieru, nagle zaczyna jęczeć i szlochać*) Nie, przecież ja nie jestem żadnym…
> Major: (*przerywa mu, wrzeszcząc*) Jest pan hultajem, zwykłym hultajem!!![160]

Faszyści terroryzują zebranych w gospodzie socjaldemokratów, łącznie z ich potulnym przywódcą. Dopiero zdecydowana reakcja pozornie niezaangażowanej politycznie żony Alfonsa Ammetsbergera oraz pojawienie się grupy młodych marksistów dowodzonych przez Martina sprawia, że faszyści chwilowo tracą pewność siebie i opuszczają gospodę. To pozornie pozytywne zakończenie nie daje

---

[158] Ödön von Horváth, *Włoski wieczór*, [w:] idem, *Dramaty zebrane*, s. 113.
[159] *Ibidem*, s. 114–115.
[160] *Ibidem*, s. 146–147.

jednak złudzeń co do dalszych losów republikanów. Między obydwoma lewicowymi odłamami nie może dojść do konsensusu, bowiem mają różne priorytety i odmienne wyobrażenie politycznego krajobrazu Republiki. Jak złudne jest przekonanie republikanów o niezagrożonym statusie istnienia kraju, dowodzi zamykająca dramat kwestia wygłaszana przez Radcę, jeszcze przed chwilą poddającego się władczej sile Majora: „Oczywiście nie może być mowy o żadnym poważnym zagrożeniu republiki. Przyjaciele! Jak długo istnieje związek obronny republiki i jak długo mam zaszczyt być przewodniczącym miejscowej organizacji – tak długo republika może spać spokojnie"[161]. To wyuczone na pamięć i bezmyślnie powtarzane przez Alfonsa zdanie, pojawiające się przecież w takim samym brzmieniu już w pierwszej scenie dramatu, dowodzi nie tylko krótkowzroczności, ale i bezmyślności przywódcy. Radca nie wyciąga żadnych wniosków z wydarzeń towarzyszących obchodom „włoskiego wieczoru", co więcej, zdaje się traktować spotkanie z faszystami jako nic nieznaczący epizod. Ale i reakcja Martina, teoretycznie mogącego zjednoczyć środowisko i przeciwstawić się nacjonalistom, rozczarowuje i pozbawia wszelkich nadziei na pozytywne rozwiązanie. Patetyczne zapewnienia swojego przełożonego Martin w ostatniej scenie, podobnie jak w pierwszej, kwituje zdawkowym: „Dobranoc!" Również młody, zaangażowany marksista, świadomy przybierającego na sile znaczenia nacjonalistów, nie dojrzewa do roli przywódcy. Podczas gdy Ammetsberger porusza się w świecie abstrakcyjnych idei i pozbawiony kontaktu z rzeczywistością może swoim obywatelom zaproponować co najwyżej ludyczną rozrywkę w gospodzie, Martin jako człowiek czynu, mogący stawić opór faszystom, pozbawiony jest politycznej wyobraźni. Co więcej, młody polityk jest momentami równie zapalczywy i pozbawiony skrupułów, co faszyści – swoją narzeczoną zmusza do infiltrowania nacjonalistów, choć z pewnością zdaje sobie sprawę, że zdekonspirowanie Anny jako ukochanej przywódcy marksistów byłoby dla niej bardzo niebezpieczne. Anna, udając sympatię do faszystowskiej ideologii, zostaje zmuszona przez Martina do „politycznej prostytucji", a gdy zdając mu relację ze spotkania z faszystami sugeruje, że to dość osobliwy przypadek, aby mężczyzna wymagał od swojej narzeczonej tego rodzaju poświęceń, ukochany nazywa jej rozterki „prymitywnymi sentymentalnościami"[162]. Co ciekawe, we *Włoskim wieczorze* mężczyźni zostają zdemaskowani, a może raczej sami demaskują się właśnie poprzez swój stosunek do kobiet. Faszyści widzą w kobiecie podporządkowaną ideologii „babę", marksista Martin manipuluje Anną i wykorzystuje ją do szpiegowania nacjonalistów, wmawiając dziewczynie, że jest to jej ideologicznym obowiązkiem, zaś republikanin Alfons traktuje swoją małżonkę Adelę jak etatową gosposię. A jednak w ostatniej scenie to Adela – zahukana przez męża kura domowa, jako jedyna ma odwagę zaprotestować przeciwko atakom Majora:

---

[161] *Ibidem*, s. 148.
[162] *Ibidem*, s. 134.

> Adela: Zaraz! On nie jest żadnym hultajem! To mój mąż, drogi panie! Na co pan sobie w ogóle pozwala! Proszę zostawić mojego męża w spokoju!
> Betz: A w ogóle jakim prawem…
> Major: Zamknij się!
> Adela: Sam się pan zamknij! I zdejmij pan wreszcie ten mundur, wojna się skończyła dawno temu, głupku! Niech pan raczej zrezygnuje ze swojej emerytury, przekaże ją kalekom wojennym i zajmie się jakąś uczciwą pracą, zamiast przeszkadzać ludziom w ich zabawie! Sam pan jesteś zwykłym hultajem![163]

Zdecydowane wystąpienie Adeli na tle bierności socjaldemokratów po raz kolejny obnaża ich jako bezbronnych pseudopolityków, których aspiracje nie są poparte faktyczną zdolnością sprawowania władzy i przywódczym potencjałem. Wprawdzie faszyści wycofują się z gospody, ale Horváth nie pozostawia wątpliwości co do tego, że wkrótce powrócą i zgotują swoim politycznym przeciwnikom okrutny los.

Traugott Krischke przypuszcza, że inspiracją do napisania *Włoskiego wieczoru* były dla Horvátha wydarzenia z zimy 1931 roku w jednej z gospód w bawarskim Murnau. Horváth był tam świadkiem, na co wskazują prywatne zapiski pisarza[164], bijatyki między bojówkami NSDAP a grupą socjaldemokratów. Najistotniejszy jednak w historii wspominanej przez Horvátha jest jej właściwy epilog, następujący kilka miesięcy później, kiedy uczestnicy bójki stają przed wymiarem sprawiedliwości i zostają stronniczo osądzeni – nacjonalistów uwalnia się od stawianych im zarzutów, sędzia poucza ich, a może raczej instruuje, jak organizować legalne faszystowskie demonstracje. Skandaliczny wyrok w sierpniu 1931 roku komentowała jedynie socjaldemokratyczna gazeta „Münchner Post", podważając sprawiedliwość wyroku:

> Wyrok z Weilheim sprawił, że paragraf dotyczący naruszenia spokoju publicznego narodowych socjalistów w rzeczywistości przestał obowiązywać. Naziści z pewnością zrozumieli aluzję i będą pojętnymi uczniami. Sędzia nie tylko ich uniewinnił, ale też w uzasadnieniu wyroku dawał im wskazówki, jak trzeba to robić w przyszłości, ażeby uniknąć nie tylko skazania, ale też niewygody związanej z policyjnymi przesłuchaniami i całodziennych procesów sądowych. A policja będzie wiedzieć na przyszłość, że zatrzymywanie i przesłuchiwanie narodowosocjalistycznych zgromadzeń jest bezcelowe, gdyż później wymiar sprawiedliwości i tak nie będzie miał odwagi się nimi zająć […][165].

---

[163] *Ibidem*, s. 147.

[164] Co więcej, Horváth był również świadkiem w późniejszym procesie, a jego zeznania naraziły go na ostrą krytykę prasy sprzyjającej faszystom. Por. Ödön von Horváth, *Italienische Nacht*, Frankfurt am Main 1978, s. 155.

[165] *Ibidem*, s. 159.

Kuriozalny wyrok wydany przez ponoć bezstronny sąd, bądź co bądź w demokratycznej jeszcze Republice, potwierdza tylko głęboko zakorzenioną nieufność pisarza wobec instytucji państwa, postrzeganego przez niego jako aparat ucisku i manipulacji. Jeśli pisarz rezygnuje we *Włoskim wieczorze* z pozytywnego rozwiązania konfliktu, to jest to także wynik jego chłodnej oceny nie tylko motywacji i słabości występujących przeciwko sobie ugrupowań politycznych, ale i skutków ich działań kształtujących państwo, w tym wymiar sprawiedliwości, w którego niezawisłość można poważnie wątpić. Bez względu na zmieniający się układ sił, cel sprawujących władzę jest zawsze ten sam:

> Celem każdego państwa jest ogłupienie ludu. Żaden rząd nie ma interesu w tym, by lud stał się rozumny. Każdy rząd jest zatem wrogo nastawiony wobec rozumu, a mianowicie rozumu innych. Rząd jest tym silniejszy, im bardziej pilnuje tego, by ogłupić lud[166].

Stłamszony i upodlony obywatel staje się łatwym łupem dla skorumpowanego aparatu państwa, działającego zawsze według tej samej prostej zasady – „małych się wiesza, a dużych puszcza się wolno"[167]. Ten stale powracający w twórczości Horvátha motyw generowanej przez państwo społecznej niesprawiedliwości pojawia się także we wczesnych jego tekstach. W *Mord in der Mohrengasse* (Morderstwo przy Mohrengasse, 1923/1924) pisarz po raz pierwszy wprost przedstawia przypomniany kilka lat później przez Krojczego w *Kazimierzu i Karolinie* mechanizm sprawowania władzy, wkładając w usta Pierwszej Służącej słowa: „Zawsze to samo: duzi wieszają małych"[168]. Jeszcze tragiczniejszy i jakże ironiczny zarazem wydaje się fragment rozmowy bohaterów *Zur schönen Aussicht* (Piękne widoki, 1926), dowodzący złudności nadziei na uzdrowienie relacji między obywatelami a rządzącymi ich życiem organami władzy:

> Christine: Trzeba by napisać nowy kodeks.
> Müller: To by oznaczało koniec rodziny.
> Christine: Choćby nawet.
> Müller: I koniec państwa[169].

Z jaką determinacją państwo broni skorumpowanych organów prawa, dowodzi Horváth w ostatniej ze swoich Volksstück, *Wiara nadzieja miłość* (1932),

---

166 Ödön von Horváth, *Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben?*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 11…, s. 225.

167 Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina…*, s. 252.

168 Ödön von Horváth, *Mord in der Mohrengasse*, Frankfurt am Main, 1981, s. 78.

169 Ödön von Horváth, *Pod pięknym widokiem*, przeł. Maciej Ganczar, [w:] idem, *Dramaty zebrane*, t. 1, Warszawa 2012, s. 88.

po raz kolejny sięgając do autentycznych wydarzeń, tym razem zasłyszanej od reportera sądowego Lukasa Kristla historii oskarżonej i skazanej za oszustwa i wyłudzenia Klary Gramm. Bohaterka dramatu Horvátha, podobnie jak Klara, zajmuje się wyrobem gorsetów, lecz jest zbyt biedna, aby wykupić „kartę domokrążcy", umożliwiającą jej legalną sprzedaż swoich towarów. Gdy Elżbieta zostaje przyłapana na handlowaniu bez zezwolenia, otrzymuje mandat, na zapłacenie którego oczywiście jej nie stać. Bohaterka pożycza więc pieniądze na wykupienie zezwolenia na handel, ale nagląca konieczność zapłacenia mandatu, którego wysokość nadal przerasta jej możliwości, zmusza ją do drastycznego posunięcia. Zdesperowana zgłasza się do Instytutu Anatomii, aby za 150 marek (wysokość kary) sprzedać naukowcom swoje zwłoki – oczywiście „w służbie nauki"[170]. Ponieważ jednak nikt w Instytucie nie jest zainteresowany taką transakcją, Elżbieta, nie widząc innego wyjścia, znów pożycza pieniądze. To pozornie najprostsze rozwiązanie staje się przyczyną jej tragicznego losu – bezpodstawnie oskarżona o wyłudzenie pieniędzy, staje się ofiarą nie tylko ludzkiej głupoty i złośliwości, ale także ofiarą wymiaru sprawiedliwości, widzącego w niej jedynie sprawczynię przestępstwa, nie zaś bezbronnego wobec paragrafów prawa człowieka:

> Elżbieta: (*wybucha nagle*) Ale ja przecież nie jestem żadną oszustką!
> Żona Radcy Sądu: Przecież wcale nie o to chodzi, panienko! Tylko czy są okoliczności wskazujące na oszustwo, o to chodzi! Inaczej to by w ogóle był koniec z tą całą sprawiedliwością![171]

Już ta krótka rozmowa Elżbiety z małżonką sędziego dowodzi, że jedyną winą Elżbiety jest jej nieznajomość prawa, a raczej kompletna nieświadomość istnienia paragrafów podporządkowujących jednostkę, nawet w sytuacjach pozornie błahych, kompletnej władzy machiny biurokracji, osądzającej człowieka bez uwzględnienia motywacji jego czynów, więcej nawet, bez jakiegokolwiek szacunku dla jego życia. „To są same małe paragrafy, ale i tak się zaplączesz – instruuje Elżbietę prostytutka Maria – Właściwie to nie wiesz w ogóle o co chodziło, i już po tobie"[172]. Ten wątek Horváthowskiej debaty o niehumanitarnym systemie biurokracji państwowej pojawia się już w *Sladku*… i również ujęty zostaje w formie wyroku sądowego. Dla sędziego osądzającego Sladka wykładnia prawa jest przejrzysta: „morderstwo pozostaje morderstwem, a morderca jest za każdym razem osobiście odpowiedzialny!"[173] Oczywiście stanowisko sędziego nie jest pozbawione racji, ale sytuacje życiowe bohaterów Horvátha aż nazbyt

---

[170] Ödön von Horváth, *Wiara nadzieja miłość*…, s. 310.
[171] *Ibidem*, s. 321.
[172] *Ibidem*, s. 326.
[173] Ödön von Horváth, *Sladek oder Die schwarze Armee*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Hrsg. Traugot Krischke, Frankfurt am Main 1983, s. 83.

często przypominają losy Józefa K., bezbronnej ofiary abstrahującego od rzeczywistości procesu.

Wprawdzie we wcześniejszych sztukach Horvátha bohaterowie dopuszczają się różnego typu przestępstw, ale raczej zdają sobie sprawę z ewentualnych konsekwencji swoich wykroczeń[174]. Merkl Franz (*Kazimierz i Karolina*) świadomie wybiera „fach" złodzieja, uznając, że jest to najprostszy, a może i jedyny sposób, aby zapewnić sobie godne utrzymanie w czasach kryzysu gospodarczego, zaś Marianna (*Opowieści…*) rozważa kradzież pieniędzy, ponieważ ma na utrzymaniu nieślubne dziecko. Jednak spośród wszystkich bohaterów Volksstück Horvátha tylko Elżbieta „zaplątuje się na śmierć w sieci małostkowych paragrafów, w maszynerii kołtuńskiego moralizującego wymiaru sprawiedliwości"[175]. Pozbawiona środków do życia i perspektyw na przyszłość, za to ze świadomością społecznego ostracyzmu, Elżbieta wiąże się z policjantem, ale w obawie przed odtrąceniem zataja przed nim swoją przeszłość. Gdy prawda wychodzi na jaw, kochanek w trosce o swoją reputację i karierę w policji porzuca Elżbietę, a ta, pozbawiona nadziei na odmianę swojego losu, popełnia samobójstwo, stając się jedną z wielu ofiar państwa nie poczuwającego się do obowiązku ochrony swoich obywateli, lecz dążącego do ich zaszczucia. Dysonans między powinnościami instytucji państwowych, powołanych do opieki nad obywatelami, a ich rzeczywistą działalnością razi tym bardziej, że sytuacja potrzebujących pomocy pogarsza się wraz ze wzrastającą liczbą nowych urzędów – im więcej instytucji chroniących ludzi, tym większa nadgorliwość ich pracowników w prześladowaniu petentów. „Urząd Opieki Społecznej. Urząd Pracy. Komisja lekarska. Kasa inwalidzka. Komisja orzekająca – do zobaczenia w masowym grobie!"[176] – ta tragiczna przepowiednia spotkanego na ulicy inwalidy jest wyjątkowo trafnym podsumowaniem „gigantycznej walki między jednostką a społeczeństwem"[177], odbywającej się na bardzo nierównych zasadach. Największym paradoksem biurokratycznego systemu jest bowiem, oprócz braku zainteresowania losem potrzebujących, sprzyjanie jednostkom uprzywilejowanym, co więcej, społecznym pasożytom żerującym na ludzkiej biedzie. Niezrozumiałe, a niekiedy

---

[174] W *Randbemerkungen* zamieszczonych przez Horvátha we wstępie do *Glaube Liebe Hoffnung*, autor zdaje relację z pretensji Lukasa Kristla, dziwiącego się, dlaczego pisarz „nie troszczy się o drobnych przestępców, których spotykamy setki i tysiące jak kraj długi i szeroki i których przestępstwa niezmiernie często bazują jedynie na niewiedzy, ale których skutki mimo to prawie równie często porównywalne są ze skutkami dożywotniego ciężkiego więzienia, z utratą obywatelskich praw honorowych, a nawet samej kary śmierci". Por. Ödön von Horváth, *Randbemerkungen…*, s. 327.

[175] Dietmar Goltschnigg, *Das Individuum als geknechtete Kreatur in der Gesellschaft. Die Spuren von Büchners „Woyzeck" in Ödön von Horváths dramatischem Werk*, „Modern Austrian Literatur" 1975, Bd. 8, nr 3–4, s. 121.

[176] Ödön von Horváth, *Wiara nadzieja miłość…*, s. 326.

[177] Ödön von Horváth, *Randbemerkungen…*, s. 327–328.

dosłownie zabójcze dla przeciętnego człowieka paragrafy, determinujące jego życie, są naginane lub wręcz jawnie łamane przez uprzywilejowaną elitę społeczną. Dysonans między uprzywilejowanymi i nieuprzywilejowanymi wobec litery prawa – jak mogłoby się zdawać, tak elementarnego dla społeczeństwa i regulującego jego życie kodeksu – jest na tyle oczywisty, że bohaterowie należący do społecznej elity nawet nie starają się ukryć swojego skorumpowania, czemu sprzyjają zresztą warunki polityczne i równie skorumpowany aparat władzy[178].

3.3.2. Filozofia inflacji

Warunki polityczne i ekonomiczne, będące podstawowymi czynnikami wpływającymi na życie bohaterów Horvátha, implikują pewien standardowy zestaw działań i podejmowanych przez nich decyzji – standardowy, ponieważ występują oni jako połączony tym samym cierpieniem i niepewnością kolektyw albo, mówiąc inaczej, kolektywny produkt swoich czasów. Dlatego w dramatach Horvátha wciąż powraca pytanie, czy człowiek jest z natury zły, czy może jest produktem wpływających na niego społecznych, politycznych i ekonomicznych bodźców. Sformułowany przez Horvátha problem znajduje rozwinięcie przede wszystkim w *Kazimierzu i Karolinie* – dramacie, który wręcz dosłownie należałoby traktować jako Volksstück o kryzysie światowym końca lat 30. XX wieku:

> Kazimierz: Ale ja bynajmniej nie uważam, że jestem dobry.
> Erna: Ludzie przecież nie byliby wcale źli, gdyby się im źle nie powodziło. To jest kłamstwo wołające o pomstę do nieba, że człowiek jest zły.
> […]
> Franiu Merkl: Jakie niby kłamstwo wołające o pomstę do nieba?
> Erna i Kazimierz: Że człowiek jest zły.

---

[178] W *Kazimierzu i Karolinie* przedsiębiorca Konrad Rauch biesiadujący na Oktoberfest wprost kpi sobie z prawa i to w towarzystwie dyrektora sądu krajowego: „Ale Konrad Rauch pochodzi ze starego, krzepkiego chłopskiego rodu i takie paragrafy to dla niego makulatura!" (s. 288). Żyjący w dostatku właściciel fabryki Rauch jest swego rodzaju *exemplum* bezmyślności i brutalności swojej klasy, ślepej na społeczne problemy i z premedytacją wykorzystującej trudne położenie swoich pracowników. Jednocześnie Rauch uosabia wszelkie negatywne tendencje społeczne, rodzące się także wśród szerokich mas ludu – antysemityzm, fascynację militaryzmem, podatność na wpływ faszystowskiej propagandy. O ile jednak w przypadku proletariatu i zubożałej klasy średniej uleganie politycznym manipulacjom podyktowane jest zazwyczaj dramatyczną sytuacją życiową, o tyle Rauch jest ofiarą nie kryzysu gospodarczego ani organów państwa, ale własnej głupoty. Jego sformułowaną nad kuflem piwa refleksję nad sensem demokracji: „Rauch: Posługacz siedzi obok tajnego radcy, kupiec obok przemysłowca, minister obok robotnika – taką demokrację lubię!" (s. 260), można skomentować jedynie mottem umieszczonym na wstępie *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* – „Nic tak nie daje poczucia nieskończoności jak głupota".

Franiu Merkl: Ach tak.
Erna: W ogóle nie ma takich ludzi, co by z gruntu byli źli.
Franiu Merkl: Koń by się uśmiał.
Kazimierz: Człowiek jest po prostu produktem swojego otoczenia[179].

Podobnego rozpoznania kondycji jednostki zmagającej się z reperkusjami załamania rynku – inflacją, bezrobociem, a w efekcie czasem wręcz skrajną biedą, co więcej, jednostki żyjącej w państwie rozpadającym się od wewnątrz, niestabilnym politycznie i skorumpowanym, dokonuje Schürzinger, potrafiący, w przeciwieństwie do Kazimierza, dostosować się do panujących warunków:

Karolina: Ale ci z Oberamergau, oni też nie są wcale tacy święci. Wszędzie ludzie to są zwyczajnie źli ludzie.
Schürzinger: Tak nie można mówić, proszę pani. Ludzie nie są ani dobrzy, ani źli. Ale nasz obecny ustrój gospodarczy zmusza ich do tego, żeby byli bardziej egoistyczni, niż by właściwie mogli, no bo w końcu muszą jakoś tam wegetować. Rozumie mnie pani?[180]

Autor *Kazimierza i Karoliny* przygląda się swoim bohaterom okiem socjologa tworzącego na podstawie ich prywatnych losów społeczny socjogram czasu. Kryzys gospodarczy jest prefiguracją osobistego kryzysu człowieka, przekładającego swoje zawodowe i społeczne niepowodzenia i frustracje na osobiste relacje z otoczeniem, w tym relacje z najbliższymi mu ludźmi. Inflacja i bezrobocie w interpretacji Horvátha są bezpośrednim czynnikiem atrofii relacji międzyludzkich, częstokroć, jak w *Kazimierzu i Karolinie*, przyczyną rozpadu związku, początkiem końca miłości. Tym bardziej zwodnicze wydaje się towarzyszące dramatowi motto – wers z *Pierwszego listu do Koryntian*: „Miłość nigdy nie ustaje". Losy miłości Kazimierza i Karoliny są wyjątkowo ironicznym komentarzem do tej myśli. Jeszcze zanim Karolina dojrzeje do decyzji o porzuceniu narzeczonego, spotkany przez nią Schürzinger, który z takim przekonaniem wykłada jej prawidłowości ludzkiej natury przechodzącej pod wpływem ekonomicznego kryzysu całkowitą metamorfozę, odpowie na wątpliwości Karoliny takim oto przykładem:

Schürzinger: Zaraz pani zrozumie. Załóżmy na ten przykład, że pani kocha jakiegoś mężczyznę. I załóżmy, że ten mężczyzna straci pracę. No i miłość od razu słabnie, automatycznie.
Karolina: No nie, nie wydaje mi się!
Schürzinger: Z całą pewnością!
Karolina: O nie! Jak mężczyzna ma kłopoty, to wartościowa kobieta jeszcze bardziej z nim trzyma – mogę sobie wyobrazić[181].

---

179 Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina*…, s. 291–292.
180 *Ibidem*, s. 248.
181 *Ibidem*.

Wbrew temu, co mówi Karolina, to właśnie ona opuści Kazimierza, bo ten jako bezrobotny szofer nie może zapewnić jej materialnego bezpieczeństwa, ale także awansu społecznego. Nie bez przyczyny pierwszym potencjalnym kandydatem na męża dla niej zostaje Schürzinger, który jako rzemieślnik, tak zwany człowiek z „fachem w ręku", stoi nieporównanie wyżej w drabinie społecznej niż zwykły szofer, co wydaje się Karolinie wystarczającym powodem, aby porzucić nierokującego na przyszłość Kazimierza:

Karolina: To jest taki jeden wykształcony pan. Krojczy.
Kazimierz: Więc uważasz, że jakiś krojczy to ktoś bardziej wykształcony od uczciwego szofera?[182]

Sam Kazimierz nie ma natomiast wątpliwości co do swojego położenia i prostej logiki damsko-męskich relacji w czasach gospodarczej zapaści, a jego uwaga o miłości, która „nigdy się nie kończy, no chyba że cię wywalą na bruk"[183], stanie się kolejnym, cynicznym komentarzem do motta dramatu.

Horváth, określając *Kazimierza i Karolinę* jako dramat o miłości „w naszych ciężkich czasach", odkrywa tym samym sens tej pozornej dialektyki uczucia i ekonomii, które ujmuje w ramy ludycznego święta. W sielankowej i beztroskiej atmosferze Oktoberfest, gdzieś pomiędzy budką z lodami a kolejką górską, wśród pijanych Bawarczyków i cyrkowych liliputów, autor konfrontuje swoich bohaterów z prawdziwymi życiowymi dylematami. Jest to wyjątkowo przewrotny sposób portretowania nie tylko w pewnym sensie tragicznych wyborów bohaterów, ale całego społeczeństwa – zbiedniałej masy zahipnotyzowanej cudami tego tekturowego święta. Tekturowego, ponieważ postaci paradują dosłownie na tle tekturowych dekoracji, obiektów-efemeryd ustawionych na monachijskiej łące tylko na czas trwania festynu[184]. W *Kazimierzu i Karolinie* magii miasteczka dziwów ulegają tysiące

---

[182] *Ibidem*, s. 258.
[183] *Ibidem*, s. 276.
[184] Jak wiernie Horváth portretuje atmosferę święta, dowodzą relacje prasowe z początku lat 30.: „Na łące, na której odbywa się święto, znów obecne są smażalnie kurczaków, ryb i kiełbas, dalej ustawione są hala z mlecznymi przysmakami, budki z kawą, stoiska ze słodyczami, hale ze smakołykami wszelkiego rodzaju, strzelnice jarmarczne, tobogany, samoloty, huśtawki w kształcie statku, karuzele wolno- i szybkoobrotowe, stoiska z rzutkami i pokazami artystycznymi wszelkiego rodzaju. Karl Gabriel zorganizował wielką wystawę polarną przedstawiającą lapońską wioskę. Ponadto w ramach prezentacji ludów pokazuje murzynki, które nienaturalnie wykrzywiają usta i rozciągają je do osobliwych kształtów. Do tego jest jeszcze amerykański jeździec śmierci wjeżdżający na stromą ścianę, coś do śmiechu – »Zaczarowane drabiny« oraz jarmarczny hipodrom. Weteran Oktoberfest – Haase, oprócz swojej kolejki górskiej i autodromu przywiózł także nowość – tak zwaną kolejkę błyskawicę. Rodzina Stehbeck, która w tym roku po raz 50. uczestniczy w Okto-

gości, najczęściej zwykli proletariusze i drobnomieszczanie spragnieni rozrywki i chwilowego oczarowania. Blichtrowi Oktoberfest nie może oprzeć się i Karolina – zamiast wspierać Kazimierza zatroskanego stratą pracy, niczym dziecko biega od budki z lodami do wagonów kolejki górskiej, za przejażdżkę którymi jej narzeczony oczywiście nie może zapłacić. Na szczęście Karolina – typowa „Wiesenbraut"[185] – jest wystarczająco operatywna, aby znaleźć sobie sponsora płacącego za jej rozrywki, pozwalające choć na chwilę oderwać się od szarej codzienności. Im bardziej Karolina myśli o awansie społecznym i dostatniej przyszłości, tym bardziej niepohamowana staje się jej potrzeba ucieczki od rzeczywistości. Barwna scenografia Oktoberfest sprzyja jej marzeniom, pozwala tak Karolinie, jak i tysiącom innych gości zachłysnąć się tym fascynującym światem.

W scenach przywoływanych przez Horvátha można doszukiwać się reminiscencji tekstu Kracauera *Kolejka górska*, zamieszczonego w lipcu 1928 roku na łamach „Frankfurter Zeitung". Kracauer opisuje w nim fenomen kolejki górskiej w berlińskim lunaparku, przyciągającej rzesze spragnionych rozrywki mieszkańców metropolii:

> W lunaparku *Halensee* między torem wodnym a ujeżdżalnią wyrasta namalowany Nowy Jork. Ku nocnemu niebu wznoszą się drapacze chmur; kolorowe i zawrotnie wysokie. [...] W sobotni wieczór, który jest porankiem robotników, szarych ludzi, urzędników, tłum, uciekłszy od miasta, kłębi się przed tą bramą do iluzji miasta. Z wnętrza bezustannie dochodzi wrzask. Czasami w miejscu najmniej spodziewanym pojawia się wagonik i znika równie nagle, jak przyszedł. [...] Jazda rozpoczyna się powoli. Nie dziwi już wcale, że prowadzi stopniowo w górę, wzdłuż okien na piętrach. Także kolej podziemna wynurza się z ziemi i gdy mknie na ukos w górę, wszystkie stenotypistki mogą zajrzeć do biur, w których zwykle pracują. Tutaj oczywiście – i to jest wspaniałe – wagon jedzie wyżej niż jakakolwiek kolej naziemna, może nawet do trzydziestego piętra. Robotnicy, szarzy ludzie, urzędnicy, przygnieceni miastem w dzień roboczy, teraz pokonują nadberliński Nowy Jork w drodze powietrznej. Są zwycięzcami[186].

W dalszej części eseju Kracauer wskazuje na dwoisty charakter tej zabawy, bo przecież w trakcie przejażdżki wagonikiem można przez moment spojrzeć za tę scenografię i dostrzec szkielet konstrukcji. „Przed chwilą jeszcze miasto cudów

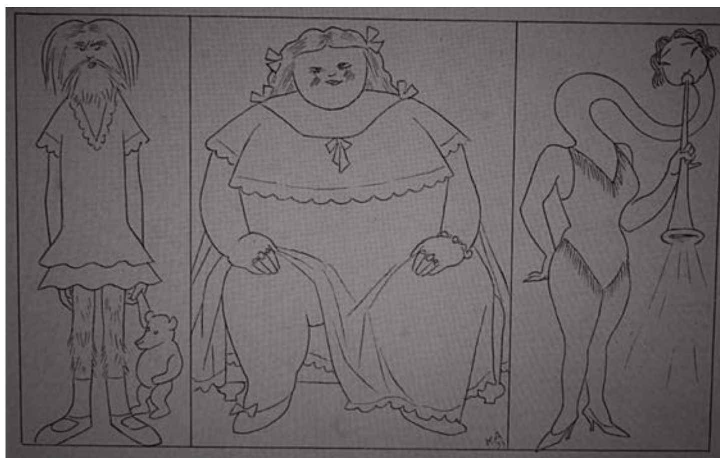
---

berfest, znów ma nową, powiększoną i ulepszoną kolejkę górską". Por. www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Direktorium/Stadtarchiv/Stadtchronik/1930.html

[185] Karolina szuka na Oktoberfest swojego szczęścia, czyli bogatego narzeczonego. Dla Horvátha jest ona typową „Wiesenbraut" – „Oblubienicą z łąki nazywa się w Monachium pannę, którą poznaje się podczas wizyty na Oktoberfest [...]. Oblubienica z łąki opuszcza swoich, opuszcza swoje środowisko, [...] poświęca swojego oblubieńca, nie myśli, żyje. [...]. Oblubienica z łąki tylko w bajkach dostaje księcia. W rzeczywistości zatapia się w nicości, gdy tylko opuszcza łąkę". Por. Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, Bd. 2..., s. 659.

[186] Siegfried Kracauer, *Kolejka górska*, [w:] *Ulice*, przeł. Krystyna Wierzbicka, „Literatura na Świecie" 2001, nr 8–9, s. 317–318 („Frankfurter Zeitung", 14 VII 1928).

olśniewało przepychem – pisze Kracauer – a teraz odsłania się jako nagi szkielet. Więc to jest Nowy Jork – pomalowana płaszczyzna, a za nią wielkie nic? Małe pary ludzkie są jednocześnie zaczarowane i odczarowane"[187]. Czytając rozważania niemieckiego socjologa, można dojść do wniosku, że także zgromadzeni na Theresienwiese goście ulegają takiemu właśnie „zaczarowaniu", dzięki któremu choć przez chwilę „są zwycięzcami". Efekt ułudy jest tym większy, że Oktoberfest staje się swoistym karnawałem – wszędzie jest kolorowo, gra muzyka, tu i ówdzie można podziwiać „prawdziwe dziwadła": człowieka z głową buldoga, olbrzyma, człowieka kameleona, bliźnięta syjamskie, a nawet „zwierzęco owłosioną" Juanitę. Karolina poddaje się tej iluzji w pełni, nie chce „zajrzeć" za kolorową tekturę, nie chce dać się „odczarować". Pojawiający się na niebie cepelin – cud techniki i przejaw cywilizacji, budzi w niej niczym nieuzasadnioną ekscytację. Na krytyczny komentarz Kazimierza nie pojmującego fascynacji cepelinem: „Tam leci sobie dwudziestu szefów od gospodarki, a tu na dole głoduje kilka milionów!"[188], Karolina reaguje opryskliwie, nazywając narzeczonego pesymistą. „Oczywiście – odpowiada Kazimierz – każdy jeden inteligentny człowiek jest pesymistą"[189]. Ta depresyjna konstatacja bezrobotnego szofera jest w istocie dowodem trzeźwości jego myślenia – Kazimierz nie poddaje się bowiem szaleństwu święta, powszechnej iluzji pozwalającej zapomnieć o codziennych troskach. Nie ma ochoty na zabawę, nie chce towarzyszyć Karolinie w infantylnych grach, bo martwią go „przyziemne" problemy.

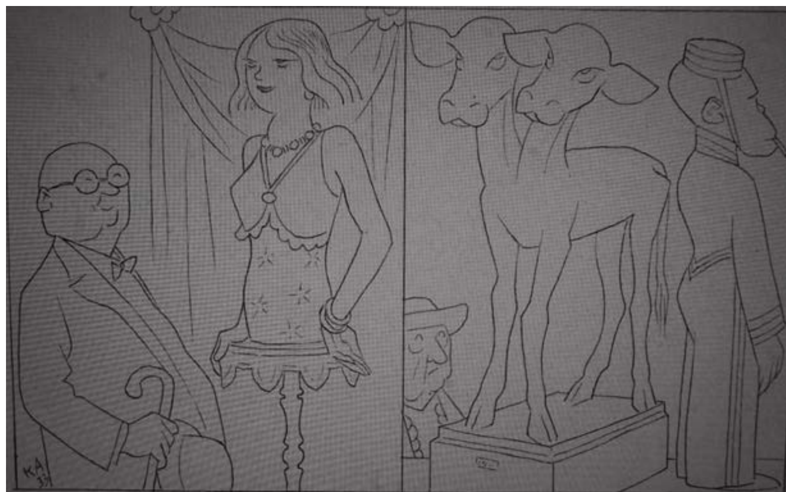


Ilustracja 18. Oktoberfest 1922

Źródło: „Simplicissimus", 17 IX 1933, H. 25

---

[187] *Ibidem*.
[188] Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina*…, s. 246.
[189] *Ibidem*.



Ilustracja 19. Oktoberfest 1922

Źródło: „Simplicissimus", 17 IX 1933, H. 25

Kazimierz nie jest jednak w swoich prozaicznych troskach odosobniony, choć chyba jako jedyny z bohaterów dramatu wykazuje się tak konsekwentną postawą i stawia opór szaleństwu święta, podczas którego „ciekną razem krew i piwo"[190]. To połączenie ludycznej rozrywki, pijaństwa i zabawy z fatalną sytuacją ekonomiczną i społeczną w czasach politycznego oraz gospodarczego napięcia wydaje się wyjątkowo tragiczne. Już w pierwszych dniach trwania Oktoberfest w roku 1931 doniesienia prasowe z przebiegu święta utrzymane były niemalże w równie dramatycznym tonie, co relacje ekonomiczne ze światowych giełd. „Monachijski Oktoberfest – pisano na łamach »München-Augsburger Abendzeitung« – może okazać się katastrofą dla wielu drobnych przedsiębiorców, wędrownych artystów i handlarzy. Do złej sytuacji ekonomicznej dochodzi jeszcze dzisiaj zła pogoda bez widoków na poprawę"[191]. Prawdopodobnie jednak nawet piękna pogoda nie zmieniłaby sytuacji drobnych handlarzy mierzących się, podobnie jak i ich potencjalni klienci, ze skutkami bezrobocia i inflacji. Jak wskazują dane demograficzne, w roku 1930 w Monachium zameldowanych było ponad 728 tysięcy mieszkańców. W tym samym roku urzędy pracy odnotowały w stolicy Bawarii aż 120 tysięcy bezrobotnych korzystających z zasiłków i różnych form finansowego wsparcia, co oznacza, że co najmniej $^1/_7$ mieszkańców miasta pozbawiona była środków do

---

[190] Klaus Kastberger, Kerstin Reinmann, *Nachwort…*, s. 204.

[191] „München-Augsburger Abendzeitung", 26 IX 1931, cyt. za: Klaus Kastberger, Kerstin Reinmann, *Nachwort…*, s. 204.

życia i egzystowała na granicy nędzy[192]. Liczba ta oczywiście niepomiernie wzrasta, gdy uwzględni się także bezrobotnych pozbawionych jakiejkolwiek formy zasiłku. Masowemu bezrobociu towarzyszy także hiperinflacja[193], będąca niemalże „fenomenem egzystencji […], sposobem życia"[194]. Nic dziwnego, że w *Kazimierzu i Karolinie* budka z pieczonymi kurczakami „cieszy się małą frekwencją, bo wszystko jest o wiele za drogie"[195]. W czasie ekonomicznej depresji w roku 1931 kufel piwa na Oktoberfest kosztował 1,10 RM, zaś porcja pieczonego kurczaka aż 4 RM, co oznacza, że oba produkty były raczej rarytasem, przeznaczonym dla najbogatszych pokroju sędziego Speera i przedsiębiorcy Dymka. Cena kurczaka sprzedawanego na Theresienwiese wynosiła bowiem w roku 1931 ponad 5% najniższej krajowej pensji[196]. Nakreślenie tych społeczno-ekonomicznych ram uzmysławia wyraźnie, jak dalece niedorzeczne są spostrzeżenia brylujących na Oktoberfest Dymka i Speera należących do najbogatszej klasy społecznej:

> Speer: Dziwna młodzież ta dzisiejsza młodzież. My przecież swego czasu też uprawialiśmy sport, ale tak dziwnie małe zainteresowanie urokami życia duchowego –
> Rauch: Właściwie niezmysłowa młodzież[197].

Te krytyczne pseudoobserwacje bohaterów są, jak łatwo się domyślić, oderwane od rzeczywistości – posiadacze kabrioletów biesiadujący na Oktoberfest nie są bowiem w stanie nawet wyobrazić sobie panującego dokoła ubóstwa, zwłaszcza nędzy młodych ludzi, podobnie jak Kazimierz snujących się po Theresienwiese z pustym żołądkiem[198]. „Na naszych oczach dzień w dzień popadają w rozdrażnienie albo otępienie"[199] – pisał w roku 1932 o sytuacji młodych bezrobotnych Peter Martin Lampel, a wtórowali mu liczni dziennikarze dostrzegający konsekwencje

---

[192] *Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich*, Hrsg. Statistisches Reichsamt, 1919–1941/42.

[193] Ten aspekt również zostaje odnotowany w dramacie Horvátha, a ofiarą procesów ekonomicznych staje się między innymi matka krawca. „Schürzinger: Ja jestem człowiekiem samotnym, proszę pani. Widzi pani, moja matka na przykład, ona jest od czasu inflacji głucha i ma też trochę pomieszane w głowie, bo wszystko straciła – no i teraz nie mam już nikogo, z kim bym mógł porozmawiać". Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina*…, s. 262–263.

[194] Walter Huder, *Ödön von Horváth oder die ökonomische und gesellschaftliche Inflation der Existenz auf der Bühne*, „National-Zeitung", 5 IV 1970, nr 152, s. 9.

[195] Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina*…, s. 259.

[196] Według podobnego przelicznika, obecnie kufel piwa musiałby kosztować około 15 euro, zaś porcja kurczaka prawie 50 euro!

[197] Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina*…, s. 263.

[198] Jak dowiadujemy się z notatek Horvátha, Karolina zatrudniona jako pomoc biurowa zarabia jedynie 55 marek miesięcznie.

[199] *Deutschland in der Wirtschaftskriese in Augenzeugenberichten*, Hrsg. Wilhelm Treue, Düsseldorf 1967, s. 348.



Ilustracja 20. Kolejka górska, Oktoberfest w Monachium. Pocztówka, rok 1928

Źródło: ze zbiorów prywatnych



Ilustracja 21. Zeppelin nad Theresienwiese podczas Oktoberfest. Pocztówka, rok 1910

Źródło: ze zbiorów prywatnych

ekonomicznej zapaści nawet w pozornie prozaicznych przejawach życia. Na początku lat 30. jeden z reporterów tak opisywał swoje odczucia po spacerze w jednym z berlińskich parków: „Nie widziałem […] ani jednej pary. Dawniej przecież tak nie było. Lecz […] kto nie może już więcej wydać, z tym nikt już się nie zadaje. Przy setkach tysięcy traci się dosłownie wszelką radość życia"[200]. Tego rodzaju notatki

[200] *Ibidem*, s. 343.

prasowe nie należały bynajmniej do rzadkości, wprost przeciwnie – „bezrobocie i przestępczość […] to temat, który wypełnia wiele rubryk w gazecie"[201]. Doniesienia te w naturalny sposób stają się materiałem także dla sztuk Horvátha, w pewnym sensie metakomentarzem do nich i dopełnieniem społecznego portretu kreślonego przez prasę, historyków i socjologów tego czasu. Bohaterowie Horvátha, mierzący się ze skutkami inflacji i bezrobocia, w istocie są tragicznymi bohaterami, niemalże żywcem wyjętymi z prasowych artykułów, potencjalnymi obiektami socjologicznych obserwacji, w końcu i swego rodzaju detonatorem procesów prowadzących do upadku demokracji. Nie są to bynajmniej jednostki wyjątkowe, wykazujące się szczególnymi cechami osobowościowymi, indywidualizmem czy pogłębioną intelektualną refleksją o świecie. Zresztą w czasach ekonomicznej depresji wszelkie wyższe aspiracje ustępują miejsca walce o przetrwanie. Dlatego też konstruując ten niezwykle bliski rzeczywistości obraz problemów społecznych przełomu lat 20. i 30., Horváth konfrontuje ze sobą przedstawicieli wszystkich warstw społecznych: wysokich urzędników państwowych (Speer), przedsiębiorców (Rauch), starą klasę średnią (samodzielni handlarze lub rzemieślnicy, tacy jak Schürzinger), w końcu urzędników (Karolina) oraz proletariat, a nawet margines (prostytutki, złodziej). Wszystkich też przedstawia w charakterystycznym dla nich klasowym anturażu (oczywiście podporządkowując ich, bez względu na przynależność społeczną, logice Bildungsjargon) i zmusza do mniej lub bardziej bezpośredniego zajęcia stanowiska wobec współczesnych realiów.

Ofiarą klasowej walki i kryzysu w *Kazimierzu i Karolinie* nie są jednak tylko opuszczony przez narzeczoną bezrobotny Kazimierz czy zarabiające na życie prostytucją Elli i Maria, ale także, a może przede wszystkim, naiwna Karolina, zaślepiona myślą o społecznym awansie. W gruncie rzeczy Karolina, szukająca na Oktoberfest bogatego kandydata na męża, niewiele różni się od handlujących swoim ciałem Elli i Marii. Podobnie jak prostytutki polujące na bogatego klienta, również Karolina rozgląda się za majętnym mężem, stając się w efekcie obiektem handlu. Szybko okazuje się bowiem, że Schürzinger, niczym paw demonstrujący przed Karoliną swoje klasowe uprzywilejowanie, nie ma wobec niej szczerych zamiarów. To nie tylko człowiek niemalże dosłownie „skrojony" na miarę swoich czasów, bohater wycięty podług szablonu, ale też podrywacz (*Schürzenjäger*), a nawet sutener. Gdy Schürzinger, przechadzając się z Karoliną po Theresienwiese, spotyka swojego szefa Dymka, wyraźnie zainteresowanego urokami dziewczyny, postanawia „odstąpić" przedsiębiorcy swoją przyjaciółkę, ale bynajmniej nie czyni tego bezinteresownie. Wpleciona w rozmowę Dymka i Schürzingera anegdota o Ludwiku XV jest w istocie transakcją handlową, której przedmiotem jest sama Karolina:

[201] *Ibidem*, s. 44.

Rauch: *À propos* udany. Zna pan tę historyczną anegdotę o Ludwiku piętnastym, królu Francji – Pan posłucha: Ludwik XV poszedł pewnego wieczoru ze swoim podporucznikiem i jego narzeczoną do hipodromu. Po czym ten podporucznik bardzo szybko się pożegnał, bo czuł się nadzwyczaj zaszczycony, że jego monarcha jakoś tak zainteresował się jego narzeczoną – Zaszczycony się czuł! Zaszczycony!
Schürzinger: Tak, ta anegdota nie jest mi nieznana. Ten podporucznik został potem szybko awansowany na porucznika – [202]

Przeprowadzona w trakcie walca wymiana towarów zdaje się jednak odpowiadać Karolinie, bo przecież przedsiębiorca Rauch, może nie młody, ale za to bogaty, wydaje się jeszcze lepszą partią niż rzemieślnik Schürzinger. Kobieta ulega kokietującym ją mężczyznom, choć ich plany są aż nadto transparentne. Nawet obserwujący z daleka te „zaloty" Kazimierz uprzedza narzeczoną:

Kazimierz: Ale to przecież nie są ludzie dla ciebie! Oni chcą cię tylko wykorzystać dla swojej przyjemności!
Karolina: No nie bądź taki sentymentalny. Życie jest twarde i jak kobieta chce coś osiągnąć, to musi takiego wpływowego mężczyznę wziąć zawsze wpierw na uczucie.
Kaizmierz: Mnie też wzięłaś na uczucie?[203]

Mimo ostrzeżeń Kazimierza Karolina decyduje się na wycieczkę kabrioletem Dymka i tylko przypadek (zawał serca przedsiębiorcy) niweczy jego niecne plany. Gdy porzucona zarówno przez Schürzingera, jak i Dymka Karolina próbuje bezskutecznie wrócić do Kazimierza, który szuka teraz pocieszenia w ramionach Erny, dziewczyny aresztowanego za próbę kradzieży Franza Merkla, do gry znów wkracza Schürzinger. Jego pragmatyczna uwaga „Ty potrzebujesz kogoś, Karolino"[204] staje się dla dziewczyny wystarczającym argumentem, aby znów się nim zainteresować. Powtarzana przez Schürzingera fraza „coraz lepiej" hipnotyzuje Karolinę, poddającą się manipulacji wzorowanej na metodzie świadomej autosugestii Émile'a Coué[205]:

---

[202] Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina*…, s. 287.
[203] *Ibidem*, s. 266–267.
[204] *Ibidem*, s. 304.
[205] Zapomniana dziś już nieco metoda autosugestii opracowana przez francuskiego farmaceutę i psychologa na początku lat 20. XX wieku polegała na samohipnozie, której celem było świadome warunkowanie umysłu za pomocą regularnie powtarzanej formuły. Taką podstawową formułą, ukutą przez psychologa, było zdanie: „Każdego dnia, pod każdym względem, czuję się coraz lepiej". „Pacjent" stosujący metodę autosugestii mógł jednak przekształcać formułę wyjściową według własnych potrzeb i dostarczać umysłowi innych sugestii. Coué zakładał, że sugestia (zawsze pozytywnie sformułowana) wpływa na naszą podświadomość i z czasem skłania umysł do podążania w odpowiednim kierunku. W ten sposób korzystając jedynie z własnej wyobraźni i przy pomocy rutynowo

Schürzinger: Cii! Jest lepiej, jest coraz lepiej.
Karolina: Kto tak twierdzi?
Schürzinger: Coué. *Cisza.* No dalej. Jest lepiej –
Karolina: (*powtarza za nim bezgłośnie*): Jest lepiej –
Schürzinger: Jest coraz lepiej, lepiej – coraz lepiej –
Schürzinger obejmuje ją i długo całuje. Karolina się nie broni.
Schürzinger: Ty naprawdę potrzebujesz kogoś.
Karolina: (*uśmiecha się*) Jest coraz lepiej – [206]

Próżno jednak doszukiwać się w tej historii *happy endu* – to z pozoru neutralne zakończenie dramatu w istocie jest początkiem nowej opowieści, niekoniecznie, czego dowodzą wydarzenia kolejnych lat, zmierzającej do szczęśliwego epilogu.

W tej konfrontacji wyzyskiwanych z wyzyskiwaczami, rozgrywającej się na tle Oktoberfest, ujawniają się polityczne i społeczne procesy zachodzące pomiędzy klasami – procesy oparte na nieustannej walce, wykorzystywaniu biednych przez bogatych. Ekonomiczne fluktuacje tylko nasilają tę klasową szarpaninę, która w *Kazimierzu i Karolinie* zyskuje aż nadto dosłowny wyraz. Z nieznanych powodów podczas Oktoberfest dochodzi bowiem do ogólnej bijatyki. „[…] biło się ze sobą ze sto osób, nikt już nie wiedział, o co chodzi, tylko każdy walił gdzie popadnie"[207] – relacjonuje Karolinie opatrujący rannych sanitariusz, upatrujący przyczyny zdarzeń w ciężkiej sytuacji społeczno-ekonomicznej. „[…] wszyscy są po prostu bardzo zdenerwowani i wariują z byle czego"[208], dlatego zbiorowa bójka wydaje się jedynym sposobem rozładowania narastających frustracji i agresji w społeczeństwie niemającym już żadnego wpływu tak na kształt państwa i polityki, jak i na swoje własne życie. Ten nagły, choć przecież w zastanych realiach nietrudny do przewidzenia, wybuch agresji odsłania prawdziwą stronę monachijskiego święta. Otoczone kultem dożynki chmielowe w czasach kryzysu to w rzeczywistości „ładny chlew!"[209] Pod naporem giełdowych słupków i rosnącej

---

powtarzanej formuły, można pracować nad własnym umysłem. Wystarczy tylko, jak zalecał psycholog, każdego ranka tuż po przebudzeniu oraz wieczorem tuż przed zaśnięciem dwudziestokrotnie powtórzyć na głos, w sposób mechaniczny, wybraną formułę. Aby uniknąć pomyłki w liczeniu powtórzeń, Coué zalecał wyposażenie się w sznurek z zawiązanymi nań supełkami, dzięki którym będzie można bez szczególnego koncentrowania się kontrolować liczbę powtórzeń. Niestety, metoda „ojca stosowanego warunkowania" – jak niekiedy nazywano Coué – zdaniem psychologa nie sprawdzała się w przypadku osób zbyt rozkojarzonych oraz intelektualistów. Por. Émile Coué, *La Maîtrise de soi-même par l'autosuggestion consciente*, Nancy 1922.

[206] Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina…*, s. 304–305.

[207] *Ibidem*, s. 297.

[208] *Ibidem*.

[209] *Ibidem*.

inflacji pęka mit Oktoberfest, a ludowa uroczystość, święto wszystkich obywateli, zmienia się w toczoną bez konkretnego powodu bijatykę „Niemców przeciwko Niemcom"[210]. Jak u Kracauera, zza kolorowej dekoracji wyłania się nagle prawdziwa konstrukcja – w tym przypadku konstrukcja społeczeństwa zgnębionego niezrozumiałymi dla siebie procesami, przytłoczonego ekonomią i polityką odciskającymi piętno na życiu jednostek niepotrafiących uporać się z rzeczywistością inaczej niż poprzez niczemu niesłużący, bezmyślny akt przemocy. W konfrontacji z tak przedstawiającą się rzeczywistością ujawniają się ludzkie słabości, a może raczej dominująca w sytuacjach kryzysowych, a głęboko skrywana w czasach prosperity, zwierzęca natura człowieka. Dlatego ludzie, których Karolina nazywa „dzikimi zwierzętami"[211], zdaniem Sanitariusza „już się nie zmienią"[212].

3.3.3. Opowieści z bestiarium, czyli drobnomieszczański kanibalizm

Horváth nie obarcza jednostki winą za zezwierzęcenie, lecz całe kształtujące ją społeczeństwo, nakładające na człowieka gorset społecznych norm, z którego nie może się on oswobodzić, co więcej, zazwyczaj nie ma nawet świadomości jego istnienia, ponieważ poddany zostaje manipulacji już w trakcie procesu wychowawczego. Nie powinno zatem dziwić, że obnażając tę społeczną grę pozorów, zasadzającą się na zbiorowym zakłamaniu, Horváth tak chętnie demaskuje jej trzon – rodzinę jako podstawową komórkę społeczną. Socjalizacja jednostki w drobnomieszczańskiej rodzinie, będącej dla autora *Kazimierza i Karoliny* mikromodelem wszystkich społecznych relacji zachodzących na przełomie lat 20. i 30. w dotkniętych kryzysem Niemczech i Austrii, pozwala zrozumieć jej reakcje na zmieniające się pod wpływem gospodarczego impasu otoczenie, a w szerszym ujęciu tłumaczyć społeczne wstrząsy w okresie międzywojnia. Błędem byłoby przecież postrzeganie wydarzeń tego czasu jednostronnie, doszukiwanie się ich przyczyn jedynie w załamaniu się rynku, ignorowanie społecznej osobowości, swego rodzaju „socjalnego wyposażenia", prowadzącego protagonistów do określonych reakcji w sytuacjach patowych. Najczulsza tkanka społeczna, jaką jest rodzina, najszybciej bowiem reaguje na społeczne przemiany, te zaś są wynikiem działania poszczególnych jednostek i formującego się z nich kolektywu, dyktującego tempo przeobrażeń całej wspólnoty. Ten działający na zasadzie sprzężenia zwrotnego układ sił między jednostką a społeczeństwem, w twórczości Horvátha jednoznacznie zdefiniowany jako walka (w gruncie rzeczy walka na śmierć i życie), odsłania wstydliwe i głęboko skrywane przez system szczeliny w powszechnie przyjętym kodeksie norm i zasad ujętych w nienaruszalne ramy tabu. Stąd też

[210] *Ibidem.*
[211] *Ibidem.*
[212] *Ibidem.*

konieczna i zrozumiała wydaje się dokonywana przez Horvátha analiza kondycji rodziny, a może raczej precyzyjnie prowadzona sekcja, mająca demaskować drobnomieszczańską mentalność, czyli *de facto* mentalność i życie ludu.

Śledząc rozwój Horváthowskiej diagnozy drobnomieszczaństwa, formułowanej w jego „dramatach ludowych", zadajemy sobie nieustannie pytanie o to nierozerwalne sprzężenie między ekonomicznym i politycznym podłożem a samą jednostką, odczytującą swój los poprzez pryzmat warunków społecznych i zazwyczaj szukającą w nich zarówno przyczyny, jak i usprawiedliwienia swych czynów. Zasadna wydaje się zatem wątpliwość sformułowana przez Erwina Rotermunda: „tak jaskrawo pokazane egoistyczne instynktowne zachowanie należy rozumieć jako historyczno-społeczny wytwór, ale też społeczne położenie i sytuacja czasu służą jako doskonałe tło dla moralizatorskich demonstracji ludzkich »niedoskonałości«, które zawsze pozostają takie same i w najlepszym razie doświadczają historycznych niuansów"[213]. Do takiego rozpoznania doprowadziła Rotermunda lektura *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* – dziś zapewne najbardziej rozpoznawalnego i najczęściej grywanego dramatu Horvátha. Kariera *Opowieści…* rozpoczyna się w berlińskim Deutsches Theater w listopadzie roku 1931, zaledwie kilka miesięcy po premierze *Włoskiego wieczoru*. Wśród przychylnych autorowi recenzji, podkreślających potencjał dramatu i obrany przez Horvátha kierunek krytyki, powtarza się to samo, trafne zresztą rozpoznanie podwójnego dna komedii, w której „śmiać się chce z tego ogromu smutnej zoologii"[214]. Jeśli dziś trudno mówić o Horvácie bez uwzględniania tego sztandarowego dzieła, którym są w jego twórczości *Opowieści…*, to być może wynika to z faktu, że – jak zauważa Jürgen Schröder – „Bardziej niż każda inna sztuka Horvátha *Opowieści…* [są – M.W.] psychodramą"[215]. W tej psychodramie, w której „jest i kicz, i odkiczowany kicz"[216], zostaje bowiem „obok losu jednostki, pokazana […] absolutnie cała grupa społeczna"[217]. Modelem takiej wspólnoty staje się Wiedeń, jak w soczewce skupiający drobnomieszczańską mieszankę sentymentalizmu i brutalności, a w końcu przemożnej ludzkiej głupoty. Tym samym Wiedeń i wiedeńczycy stają się w dramacie „szyfrem ludzkiego bestiariusza w jego najznamienitszym

---

[213] Erwin Rotermund, *Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik…*, s. 127.

[214] Bernhard Diebold, *Kleistpreisträger Horváth. Uraufführung von „Geschichten aus dem Wienerwald" Volksstück von Ödön von Horváth im Deutschen Theater*, „Frankfurter Zeitung", 5 XI 1931, cyt. za: Traugott Krischke, *Horváth auf der Bühne 1926–1938. Dokumentation*, Wien 1991, s. 172.

[215] Jürgen Schröder, *Ödön von Horváth*, [w:] *Deutsche Dichter des 20. Jahrhundert*, Hrsg. Helmut Steinecke, Berlin 1994, s. 459.

[216] Bernhard Diebold, *Kleistpreisträger Horváth…*, s. 172.

[217] Alfred Kerr, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, „Berliner Tageblatt"…, s. 150–152.

zdobieniu i przebraniu, syntezą poezji i brutalności”[218]. Zresztą już sam tytuł dramatu, nieprzypadkowo nawiązujący do walca Johanna Straussa (syna) o tym samym tytule, rozbrzmiewającego co chwila w tle niczym ironiczny komentarz do tragicznych wydarzeń, skłania do refleksji nad, zapewne dla znacznej części publiczności definitywnie nieczytelnymi, intencjami autora. Już przecież dzięki tak sformułowanemu tytułowi dramatu Horváth udramatyzował „wiedeński mit jako reprezentatywny model kiczowatej przemiany, w której drobnomieszczaństwo próbuje ukryć nędzę swojego dnia codziennego, materialnych warunków bytowych i społecznego życia duchowego”[219].

W *Opowieściach…* Horváth rozwija swoją technikę demaskowania drobnomieszczańskiej świadomości, przedstawiając bohaterów wraz z całym ich otoczeniem, stanowiącym nie tyle tło, co raczej esencję ich egzystencji. Osadzenie akcji dramatu w tak konkretnym i wręcz społecznie uświęconym otoczeniu (podobnie jak w przypadku inscenizowanego rok później *Kazimierza i Karoliny*) pozwala Horváthowi krytycznie rozliczyć się z drobnomieszczańskim środowiskiem w samym jego centrum – w tym przypadku wręcz dosłownie, ponieważ obiektem obserwacji staje się typowa wiedeńska rodzina. Tuż po premierze dramatu Erich Kästner – recenzent „Neue Leipziger Zeitung” – tę metodę „podglądania” uprawianą przez pisarza podsumował następująco:

> Horváth napisał tu wiedeńską Volksstück przeciwko wiedeńskiej Volksstück. Przejął znanych z filmów, operetki i dramatów emerytowanych rotmistrzów, słodkie dziewczęta, bezużytecznych nicponiów, obsesyjnie zajętych rodziną drobnomieszczan, przejął plusz, ale wytrzepał go, tak że wyleciały z niego mole, a uwidoczniły się wyjedzone przez nie miejsca. Pokazał tradycyjny wiedeński świat od przodu i od tyłu. Dał tym ludziom śpiewać swoje piosenki, mówić ich gawędziarskim dialektem, odbywać pijackie wędrówki po lokalnych gospodach serwujących młode wino, a ponadto pokazał lenistwo, złośliwość, zakłamaną pobożność, toksyczność i ograniczoność, które kryją się za tymi częstymi cechami oraz w nich. Nie tylko zniszczył tradycyjne panoptikum postaci, ale poza tym utworzył nowe, prawdziwsze. Nie tylko wyśmiał zwyczajowe, utarte poglądy; wprowadził publiczność teatru za fasadę pozorów. To, co dotąd uchodziło za istotę wiedeńskości, zostało zdemaskowane przez Horvátha jako zwykła wrzawa, a pod maskami ukazał prawdziwe twarze![220]

Cytowany powyżej fragment recenzji może wzbudzać wrażenie, że w dramacie Horvátha rozgrywają się wprost dantejskie sceny, tym bardziej gdy zna się historię inscenizacji tekstu, a zwłaszcza historię protestów towarzyszących austriackiej

---

[218] Jürgen Schröder, *Ödön von Horváth …*, s. 459.

[219] *Ibidem*.

[220] Erich Kästner, *Volksstück mit doppeltem Boden*, „Neue Leipziger Zeitung”, 11 XI 1931, cyt. za: Traugott Krischke, *Ödön von Horváth…*, s. 184.

premierze sztuki w roku 1945. Rzeczywiście – tylko z pozoru w dramacie Horvátha „nic się nie dzieje", a opowiedziana historia wydaje się dość statyczną historyjką „z życia wziętą". I być może właśnie świadomość tego, że Horváth opowiada historię jakich wiele, jest najbardziej przerażającą częścią tej opowieści.

Przerażającą tym bardziej, że rzecz dzieje się w wiedeńskiej dzielnicy Josefstadt, wśród przeciętnych obywateli i właścicieli drobnych sklepików, sąsiadów, a może nawet i przyjaciół żyjących obok siebie od lat. Na spokojnej ulicy między masarnią Oscara, prowadzoną przez Czarodzieja i jego córkę Mariannę kliniką lalek oraz kioskiem Valerii, toczy się zwyczajne życie – takie samo od lat, spokojne, harmonijne. A jednak epilog *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* jest przecież tragiczny – ofiarami drobnomieszczańskiej moralności są zarówno nieślubne dziecko Marianny, uśmiercone przez własną rodzinę, jak i sama Marianna, psychicznie torturowana przez ojca, a także byłego narzeczonego oraz swojego kochanka. Do tej, i tak już nazbyt długiej listy oprawców Marianny można by dopisać jeszcze kilka innych „życzliwych" jej osób – matkę i babkę Alfreda, nieakceptujących niezalegalizowanego związku oraz nieślubnego dziecka, Spowiednika widzącego w dziewczynie jedynie grzesznicę żyjącą w zakazanym przez Kościół związku, w końcu sąsiadów niepojmujących jej irracjonalnego zachowania, będącego zapewne dowodem nie tylko rozwiązłości, ale i głupoty. Bo przecież Marianna musi być głupia, skoro zrywa zaręczyny z Oscarem – właścicielem masarni, który ma „pieniędzy jak lodu"[221]. A jednak dla Marianny, nieco naiwnie marzącej o wielkiej miłości, pieniądze Oscara nie są wystarczającym argumentem przemawiającym za zamążpójściem, tym bardziej że dziewczyna nie tylko nie kocha swojego narzeczonego, ale wprost się nim brzydzi. W przeciwieństwie do Czarodzieja, zauroczonego swoim przyszłym zięciem, Marianna widzi w Oscarze uosobienie prymitywnej brutalności i słusznie przeczuwa, że życie z bogatym rzeźnikiem, który stojąc na progu swojego sklepu, robi sobie manicure tym samym nożem, którym podrzyna świniom gardła, nie będzie usłane różami. Ale Marianna nie ma innego wyjścia, musi poślubić Oscara, nawet jeśli odczuwa do niego wstręt. Sytuacja dziewczyny jest bowiem nie do pozazdroszczenia – Marianna jest niewykształcona i nieprzygotowana do samodzielnego życia. Jak tłumaczy Alfredowi: „Kiedyś chciałam studiować, uprawiać gimnastykę artystyczną, a później marzyłam, żeby wykształcić się w tym kierunku i założyć własny instytut, ale rodzina by mnie chyba za to wyklęła. Ojciec zawsze powtarza – niezależność finansowa kobiety od mężczyzny to ostatni krok ku drodze do bolszewizmu"[222]. Dlatego też bogatemu Oscarowi, pewnemu swojej pozycji – jest przecież idealnym kandydatem na męża – nie pozostaje nic innego, jak paść narzeczoną czekoladkami i coraz śmielej domagać się od niej pocałun-

---

[221] Ödön von Horváth, *Opowieści Lasku Wiedeńskiego…*, s. 185.
[222] *Ibidem*, s. 169.

ków. Dziwne są to jednak pocałunki i dziwne miłosne schadzki, podczas których czułość zmienia się w akt przemocy. Oczekujący dowodów miłości Oscar („Daj buziaka, Marianno, jednego przed południem"[223]) podczas pocałunku gryzie Mariannę, a jej sprzeciw wobec zachowania narzeczonego – „Aua! Znowu mnie ugryzłeś! [...] Że ty zawsze sprawiasz mi ból!"[224] – wydaje się tym bardziej daremny, że, jak sugeruje dwukrotnie użyte przez bohaterkę słowo „zawsze" – perwersyjne zachowanie Oscara powtarza się bez względu na stawiany przez Mariannę opór. Co więcej, nawet podczas uroczystych zaręczyn na pikniku w Lasku Wiedeńskim Oscar w obecności rodziny i sąsiadów, ku ich wielkiej uciesze, prezentuje na Mariannie „coś niesłychanie pożytecznego"[225], czyli... cios jujitsu. Gdy Marianna, leżąc na ziemi, zwija się z bólu, Oscar fetowany jest jako kochający narzeczony i w niedalekiej przyszłości „urodzony tatuś"[226]. Ta rozgrywająca się na łonie przyrody w niedzielne słoneczne popołudnie dość kuriozalna scena zaręczyn demaskuje Oscara jako „damskiego boksera", zaś zgromadzone na łące towarzystwo jako upudrowaną i pozbawioną skrupułów drobnomieszczańską hordę. Osaczona ze wszystkich stron Marianna upatruje więc swojego ratunku w pojawiającym się znikąd Alfredzie – subtelnym mężczyźnie z fantazją, wyraźnie odstającym od pozostałych gości. Ale wbrew przypuszczeniom, spotkanie z Alfredem wcale nie odmieni losu Marianny, bo ta niczym bajkowa księżniczka, której przeznaczenie zapisane jest w gwiazdach, musi żyć według przypisanego jej drobnomieszczańskiego schematu – tak jak przeznaczeniem księżniczki jest żyć długo i szczęśliwie u boku księcia, tak przeznaczeniem Marianny jest spędzić życie z rzeźnikiem Oscarem. Daremna okazuje się podjęta przez dziewczynę próba wystąpienia przeciwko drobnomieszczańskiemu systemowi wartości. Alfred w wyobrażeniu Marianny niczym książę na białym rumaku zjawia się w Lasku Wiedeńskim, aby uwolnić ją od małżeństwa z Oscarem i pokochać prawdziwą szczerą miłością, ale niestety, romantyczna chwila na brzegu Dunaju jest zarówno początkiem, jak i końcem tej wielkiej miłości, zresztą miłości jednostronnej, bo Alfred, operatywny Casanova bez grosza przy duszy i utrzymanek Valerii, widzi w Mariannie jedynie obiekt seksualnego spełnienia. W rozumieniu Alfreda proponowane Mariannie „rozsądne kochanie" to jednorazowa przygoda lub najwyżej niezobowiązujący romans za plecami Oscara:

> Alfred: Kochasz mnie?
> Marianna: Bardzo.
> Alfred: Tak jak powinnaś? Kochasz mnie rozsądnie?
> Marianna: Rozsądnie?

[223] *Ibidem*, s. 164.
[224] *Ibidem*.
[225] *Ibidem*, s. 174.
[226] *Ibidem*, s. 168.

Alfred: Chodzi mi o to, czy nie zrobisz czegoś nierozsądnego – bo ja nie mogę wziąć odpowiedzialności.
Marianna: O nie, nie rozmyślaj, nie rozmyślaj tyle… Popatrz w gwiazdy – kiedy my spoczniemy w ziemi, one dalej będą migotać nad nami – [227].

Rozmarzona Marianna jest już jednak tak dalece zaangażowana w relację z Alfredem, że nie potrafi, ale też nie chce dojrzeć jego prawdziwych intencji i pragnąc uciec od despotycznego Oscara, sama skazuje się na życie z nie mniej tyranizującym ją Alfredem:

Marianna: […] To – to niesamowite – (*cisza*). Uderzyłeś we mnie jak piorun i teraz jestem rozdarta – i teraz wiem to już na pewno. Teraz wiem już na pewno.
Alfred: Mianowicie?
Marianna: Nie wyjdę za niego!
Alfred: Marianno!
Marianna: No co?
Alfred: Nie mam pieniędzy.
Marianna: Po co mówisz teraz o takich rzeczach?!
Alfred: Po to! Bo to mój obowiązek, choćby się to wydawało banalne! Nigdy w życiu nie rozbiłem pary narzeczonych, mam swoje zasady! Miłość – tak, ale nie za taką cenę! Nie mam moralnego prawa! Zasadniczo![228]

Romantyczne, aczkolwiek z pewnością nierozważne, wydaje się więc spontaniczne i ostentacyjne zerwanie zaręczyn, gdy młodzi kochankowie zostają nakryci w niedwuznacznej sytuacji. Alfred nie kwapi się do małżeństwa, ale mimo prób wyplątania się z tej przykrej afery („Nie jestem ciebie wart, nie zasługuję na twoją miłość, nie jestem w stanie zapewnić ci godziwego bytu, nie jestem człowiekiem –"[229]) zostaje przymuszony do poniesienia „wszystkich konsekwencji". W sytuacji, w jakiej znajduje się bezrobotny Alfred, utrzymanie rodziny wydaje się nie lada zadaniem, ale nie tylko ze względu na brak pracy w ciężkich latach kryzysu, jak zapewnia bohater, lecz również z powodu jego nieprzepartego lenistwa. Alfred nie wykazuje nawet chęci podjęcia uczciwej pracy, ponieważ „Praca w dawnym stylu przestała się opłacać"[230]. Jak tłumaczy swojej matce: „Kto dzisiaj chce do czegoś dojść, musi zajmować się pracą innych. Usamodzielniłem się. Finanse, transakcje i takie tam…"[231] Niezależność Alfreda i jego „różne sprawy" to zakłady robione na wyścigach konnych i życie na koszt zamożnych kochanek utrzymujących młodego żigolaka. Nawet pożyczony od Babki kapitał na podróż

227 *Ibidem*, s. 181.
228 *Ibidem*.
229 *Ibidem*, s. 183.
230 *Ibidem*, s. 154.
231 *Ibidem*.

do Francji, gdzie ma zacząć nowe życie bez Marianny i dziecka, przegrywa na wyścigach. Rozrzutny hazardzista nie jest więc, w przeciwieństwie do rozsądnego i bogatego Oscara, dobrym kandydatem na męża, dlatego też, mimo iż uchybił godności Marianny na oczach świętujących w Lasku Wiedeńskim drobnomieszczan, powinien ustąpić pierwszeństwa oficjalnemu narzeczonemu. To zatem nie stojący na straży moralności ojciec ani też zdradzony narzeczony pchają w ramiona Alfreda zhańbioną przez niego Mariannę. Jakkolwiek może wydawać się to zaskakujące, zarówno Czarodziej – z pozoru przykładny ojciec i drobnomieszczanin, jak i pełen cnót Oscar gotowi byliby ukryć cały skandal, przedkładając własny interes nad tak czczoną przez nich moralność. Osobiste korzyści płynące z małżeństwa Marianny z Oscarem są dla obu mężczyzn najważniejsze i dlatego, jak odgraża się Alfredowi Czarodziej, „Nie może dojść do zerwania zaręczyn, z różnych powodów, ale moralnych także!”[232] Sam Czarodziej, jeszcze kilka godzin wcześniej napastujący w zaroślach roznegliżowaną Valerii, w istocie niewiele przecież wie o moralności, choć tak chętnie o niej deliberuje. Równie wątpliwa jest i postawa Oscara – ten „Kindernarr” w kolejnych scenach otwarcie życzy dziecku Marianny śmierci, bo przecież gdyby Marianna kiedyś do niego wróciła, bogaty rzeźnik nie będzie wychowywał bękarta. Decyzję o wspólnym życiu z Alfredem podejmuje więc sama Marianna, aczkolwiek prawdopodobnie ta jej pierwsza samodzielna decyzja nie jest podyktowana jedynie ślepą miłością. Trzykrotne wyparcie się Oscara („Nie wyjdę za ciebie, nie wyjdę za ciebie, nie wyjdę za ciebie!!!”[233]) brzmi niemalże jak zaklęcie, mające uwolnić dziewczynę spod władzy złych czarowników – brutalnego narzeczonego i despotycznego ojca (nie bez przyczyny chyba zwanego Czarodziejem). Ostentacyjne rzucenie Oscarowi w twarz zaręczynowego pierścionka, jednoznacznie kojarzącego się Mariannie z kajdanami („Nie dam się dłużej tyranizować! Nie będę dłużej zabawką w waszych rękach – zabieraj to”[234]) jest symbolicznym zerwaniem nie tylko narzeczeństwa, ale i zerwaniem z drobnomieszczańskim modelem życia.

Jednak „zaklęcie” odczarowujące los Marianny nie działa – sen o wolności i romantycznym uczuciu okazuje się koszmarem, bo ukochany niewiele różni się od tyranizujących Mariannę Oscara i Czarodzieja. Rok później Marianna biega po mieszkaniu, szukając skarpetek Alfreda, podobnie jak niegdyś poszukiwała skarpetek swojego ojca. Znudzony rodzinnym życiem Alfred już wkrótce zręcznie pozbywa się ciążących na nim obowiązków – dziecko zostaje wysłane na wieś do matki i babki Alfreda, zaś Marianna zaangażowana do pracy jako tancerka w podejrzanym lokalu. Pozbawiona środków do życia i wsparcia ojca oraz Alfreda, Marianna desperacko walczy o siebie i Leopolda – bękarta nieakceptowanego

---

[232] *Ibidem*, s. 182.
[233] *Ibidem*, s. 183.
[234] *Ibidem*, s. 182.

tak przez Czarodzieja, jak i rodzinę jej partnera. Gdy Marianna, posądzona o kradzież pieniędzy, trafia do więzienia, zarówno jej los, jak i los jej niewinnego dziecka zostają przypieczętowane. „Matka w kryminale, a ojciec huncwot! Czasem lepiej dla takiego pędraka będzie do piachu iść"[235] – komentuje babka Alfreda i ustawiając nocą kołyskę z Leopoldem przy otwartych oknach, czeka aż dziecko przeziębi się i, pozbawione pomocy lekarskiej, umrze. To proste – zdaniem Babki – rozwiązanie problemów jej wnuka Alfreda, uwikłanego w związek bez przyszłości i niechciane ojcostwo, wydaje się jej niemalże naturalnym prawem natury, bo przecież wiadomo, „Bóg daje i Bóg odbiera" – jak mawia staruszka, i czasem tylko trzeba nieznacznie mu w tym pomóc[236]. Jej „humanitarny" akt uśmiercenia biednego Leopolda zdaje się wszystkim przynosić ulgę. Wszystkim, z wyjątkiem zdruzgotanej Marianny. W zamykającej dramat scenie oprawcy Marianny i jej dziecka ronią krokodyle łzy – Alfred jeszcze niedawno zwierzający się przyjacielowi – „Ja bym się nigdy na to nie zgodził, to ona koniecznie chciała – no i tak jakoś wyszło. Mówiłem jej, że nie chcę dzieci, ale ona się zaparła i broniła tego swojego brzucha wręcz fanatycznie"[237] – z przejęciem wyznaje: „Czuję przytłaczający smutek. Naprawdę. Właśnie sobie pomyślałem, że – bez dziecka człowiek tak naprawdę się kończy. Nie przekazuje siebie dalej i wymiera. Szkoda!"[238] Zaś Czarodziej, nieuznający Leopolda za swojego wnuka, na wieść o jego śmierci udaje atak duszności, próbując przekonać wszystkich, że będzie miał zawał serca. Kwintesencją drobnomieszczańskiego sposobu myślenia stają się słowa Oscara, podobnie jak morderczyni powtarzającego co chwila: „Marianno, Bóg wie, co robi, możesz mi wierzyć. Bóg dał, Bóg wziął"[239]. W przekonaniu Oscara bowiem boskie miłosierdzie objawia się poprzez zadawanie człowiekowi bólu:

> Oscar: Skarbie. Bóg jest miłością – kogo miłuje, tego krzyżuje, tego chłoszcze.
> Marianna: Mnie katuje jak psa!
> Oscar: Czasami tak trzeba. To też jest miłością[240].

Ten jedynie słuszny sposób okazywania miłości, wzorem Boga, stosuje w życiu także i rzeźnik, nie omieszkujący przypomnieć pogrążonej w żałobie Mariannie, że już niedługo będzie musiała przywdziać białą suknię i zostać jego żoną. Trudno

---

[235] *Ibidem*, s. 224.

[236] Wysoce podejrzane wydaje się przywoływane przez Babkę wspomnienie zmarłego „biednego małego Ludwika", którego choroba „też się tak zaczęła". Wszystko wskazuje na to, że Babka ma już wprawę w zabijaniu dzieci i „mały Leopold" podzielił los „małego Ludwika" (czyżby brata Alfreda?).

[237] Ödön von Horváth, *Opowieści Lasku Wiedeńskiego…*, s. 190.

[238] *Ibidem*, s. 238.

[239] *Ibidem*.

[240] *Ibidem*.

chyba o bardziej wyrazisty przykład bezwzględności. Słowa Oscara: „Powiedziałem ci kiedyś, że nie uciekniesz przed moją miłością”[241], brzmią raczej jak groźba niż deklaracja miłosna. Ostatnie wyznanie Marianny: „Ja już nie mogę. Nie mam już sił –”[242], nie pozostawia wątpliwości co do jej dalszego życia – bezbronna Marianna będzie „pożarta” przez Oscara i drobnomieszczańskie towarzystwo z Josefstadt. Jej los zostaje ostatecznie przypieczętowany zamykającym końcową scenę dramatu pocałunkiem Oscara.

Śladów historii zadręczonej Marianny można szukać już we wcześniejszych dziełach Horvátha – dramacie *Ein Fräulein wird verkauft* (Panna na sprzedaż) oraz powieści *Der ewige Spiesser*, będących jednymi z pierwszych zapowiedzi rozwijanego w nowej Volksstück studium demonologii drobnomieszczaństwa. Już same tytuły są presupozycjami poglądu Horvátha na społeczeństwo niemieckiego międzywojnia. Horváth, przedstawiając w swoich tekstach sytuację kobiet, szkicuje bardzo wyraźny portret ich oprawców. Warto więc w tym miejscu powrócić do zwierzęcej metaforyki eksponowanej przez autora, jako że stanowi ona najbardziej bezpośrednią diagnozę stanu świadomości drobnomieszczaństwa. Trzeba przyznać, że używana przez mężczyzn metaforyka jest mało wyrafinowana – określanie kobiet jako „odrażające mięso”, albo „głupie babsko” wydaje się oficjalnie przyjętą normą, podobnie jak i porównywanie kobiet do żmij i macior, choć w rzeczywistości to właśnie bezbronne kobiety otoczone są przez żerujące na nich bestie. Wprawdzie Czarodziej zauważa, że „[…] człowiek spokrewniony jest ze zwierzęciem”[243], ale jego uwaga nie jest rodzajem krytycznej autorefleksji, a usprawiedliwieniem brutalnych czynów. Podobnie jak inne kobiety, także i Marianna w patriarchalnym drobnomieszczańskim społeczeństwie Wiednia skazana jest na dobrą i złą wolę swoich panów – najpierw ojca wychowującego ją do roli żony, później narzeczonego oraz kochanka traktujących ją jak bezwolnego, posłusznego psa. Przez wszystkich otaczających ją mężczyzn, zapewniających o swoim oddaniu i miłości, traktowana jest, podobnie jak Karolina przez Dymka i Schürzingera – jak produkt, żywy towar podlegający transakcjom. Mariannę spotyka ten sam los, co jej następczynię Karolinę – obie bohaterki są przedmiotem wymiany między posiadającymi je mężczyznami. Schürzinger odstępuje Karolinę bogatemu przedsiębiorcy, zaś Marianna najpierw zostaje „sprzedana” Oscarowi przez własnego ojca, później ponownie wymieniona podczas transakcji między Alfredem i Oscarem – kochanek zrzeka się „praw” do Marianny, za co Oscar doprowadza do pojednania Alfreda z Valerii. Scena dobijania targu między oboma mężczyznami jest jednocześnie aktem męskiej solidarności, którą Horváth bez skrupułów wyśmiewa:

---

[241] *Ibidem*, s. 239.
[242] *Ibidem*.
[243] *Ibidem*, s. 214.

Alfred: […] My mężczyźni powinniśmy trzymać sztamę.
Oscar: Niestety, jesteśmy naiwni i płacimy za to[244].

Ofiarami tej solidarności są bowiem najczęściej kobiety, choć i one same podporządkowując się władzy mężczyzn, współtworzą świat chybionej drobnomieszczańskiej moralności i stają się równie okrutne dla innych kobiet. Marianna jest przecież „tą zdzirą" także w oczach innych kobiet – matki i babki Alfreda, a baronowa prowadząca nocny klub Maxim bez skrupułów poszukuje nagich tancerek wśród dziewczyn w trudnej sytuacji życiowej. To w końcu także kobiety obecne na zaręczynach nie tylko nie stają w obronie Marianny obezwładnionej ciosem narzeczonego, ale, co więcej, zachwycają się brutalnym Oscarem i młodziutkim Erichem, w którym widzą „miłego człowieka", choć ten za ich plecami o utrzymującej go kochance mówi „stary, zjełczały kawał mięsa. Pięćdziesięcioletni"[245]. I to właśnie postać Ericha – studenta prawa z Kassel – pojawiająca się niby na marginesie *Opowieści…* ucieleśnia ducha nadchodzącej epoki, coraz mocniej rozbrzmiewającej w sercach i umysłach wiedeńskich drobnomieszczan zafascynowanych potęgą Niemiec. Erich jest bowiem przedstawicielem nowej generacji, wychowanej w duchu nacjonalistycznej ideologii, jest wręcz żywą wykładnią nazistowskiej propagandy – konserwatyzmu, volkistowskiej polityki kulturalnej, antysemityzmu i rasizmu. Jego nieco przypadkowa wizyta w Wiedniu jest zapowiedzią przyszłości Austrii – zgromadzeni w Lasku Wiedeńskim goście są oczarowani młodym człowiekiem i reprezentowanymi przez niego wartościami. Militaryzm i nacjonalizm budzą w nich ekscytację porównywalną niemalże z erotycznym podnieceniem, co idealnie oddaje scena w nocnym lokalu, podczas prezentowania tak zwanych „żywych obrazów":

Konferansjer: (*ponownie wyłania się z kulis*) Obraz drugi – nasz Zeppelin! (*z publiczności okrzyki „brawo"*) Maestro – *Teraz rozbrzmiewa marsz grenadierów „Fridericus rex", a odsłonięta scena ukazuje trzy całkiem nagie dziewczyny: pierwsza trzyma w ręku śmigło, druga globus, a trzecia małego zeppelina. Zachwycona publiczność bije brawo, zrywa się z miejsc i śpiewa pierwszą zwrotkę „Pieśni Niemców", po czym uspokaja się. Gong*[246].

3.4. Śmieszne tragedie

Tak naszkicowany przez Horvátha portret ludu przynosi więcej pytań niż odpowiedzi. Pisarz zamyka bowiem drogę do prostego tłumaczenia ludzkich przewinień jedynie wyższą koniecznością. Owszem, wydarzenia polityczne,

[244] *Ibidem*, s. 228.
[245] *Ibidem*, s. 227.
[246] *Ibidem*, s. 217.

niesprzyjająca koniunktura gospodarcza i niezdrowe stosunki społeczne determinują życie bohaterów, ale i oni sami nie są bez winy. Alfred, choć mógłby znaleźć pracę, a nawet założyć własną firmę, woli grać na wyścigach, Marianna zaś pozbawiona jest szans na zdobycie uczciwej pracy przez własnego ojca, trzymającego dziewczynę przez całe życie pod kluczem. Słuszne więc wydają się pretensje Marianny do ojca podczas przypadkowego spotkania w nocnym klubie, gdzie pracuje dziewczyna: „Ale ja nie umiem nic innego! Nie chciałeś, żebym się uczyła, nawet na zajęcia z gimnastyki mi nie pozwoliłeś, wychowywałeś mnie do roli żony”[247]. Bohaterowie Horvátha są więc produktami swojego otoczenia i wychowania, co nie oznacza jednak, że są całkowicie pozbawieni wyboru. Ale postawa buntu wobec środowiska czy aparatu państwa wymaga charakteru, a postaci Horvátha, nawet te podejmujące próbę wystąpienia przeciwko zastanemu stanowi rzeczy, raczej go nie posiadają. Ich działania, nawet jeśli są heroiczne, pozostają kwestią przypadku, bezradności lub podyktowane są nagłym impulsem. Bezrefleksyjna konstrukcja ich świadomości trafnie zostaje wyrażona przez samą Karolinę, wyznającą Schürzingerowi: „Ja przecież nic nie myślę, ja tylko mówię”[248]. Bohaterowie Horvátha pozbawieni są zdolności samodzielnego myślenia – ich życiem kieruje aparat władzy, kodeks drobnomieszczańskich konwenansów, czasem przypadek, ale nigdy oni sami. Prawdziwy dramat tych postaci polega na niezdolności rozpoznania rzeczywistych problemów i nieumiejętności racjonalnego ich rozwiązania. Zamiast rozsądnej analizy swojej życiowej sytuacji, bohaterowie wtapiają się w otaczającą ich masę i płyną wraz z nią, poddając się niosącemu ich prądowi. Zakłamanie i ucieczka w iluzję, że problemy same się rozwiążą, lub wręcz przeciwnie, że rzeczywistości nie da się zmienić, a więc należy skapitulować wobec narastających trudności, prowadzą do tragicznych w skutkach wydarzeń.

Demaskując stan świadomości społeczeństwa lat 30., Horváth wciąż balansuje na granicy powagi i ironii, komizmu i tragizmu, ludzką głupotę obnaża poprzez kicz, perwersje i fanatyzm poprzez groteskę. Widząc w komicznych drobnostkach życia codziennego przejaw tragicznych wydarzeń, dąży do syntezy spolaryzowanych emocji i reakcji bohaterów. „Wszystkie moje sztuki są tragediami – zaznacza pisarz – stają się komiczne tylko dlatego, że przejmują grozą. Groza jest nieodzownym składnikiem”[249]. Temu stanowisku Horváth daje wyraz jeszcze wielokrotnie, pisząc: „Dla mnie komizm jest czymś tragicznym. Piszę tragedie, które są komiczne tylko dzięki ich »ludzkiej naturze«”[250] lub „zderzenie kiczu, a więc upiększonego i zafałszowanego życia z bezwzględnością życia, jest tragicz-

[247] *Ibidem*, s. 220.
[248] Ödön von Horváth, *Kazimierz i Karolina…*, s. 273.
[249] Ödön von Horváth, *Gebrauchsanweisung…*, s. 165.
[250] Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, Bd. 11, s. 246.

ne"[251]. Dlatego z pozoru banalne sceny niosą ze sobą niekiedy największy ładunek tragizmu. W dramatach Horvátha – jak trafnie zauważa Martin Walder –„kawałek po kawałku, jak gdyby oglądane przez lupę życie, tragiczne jako całość, w »powiększeniu« zostaje zniekształcone do komiczności. Wtedy to, co codzienne, banalne i aż nazbyt ludzkie, z osobna staje się rozczulające i śmieszne"[252]. Emblematyczna dla techniki demaskowania ludzkiej głupoty wydaje się chociażby scena z *Włoskiego wieczoru*, podczas której Radca zachwyca się widokiem nieba:

> Radca: Cudy stworzenia – nie ma nic wspanialszego. Mogę to lepiej ocenić, bo jestem chłopskim dzieckiem. Kiedy człowiek patrzy w niebo, wydaje się sobie taki mały – ach, te wieczne gwiazdy. Czym jesteśmy w porównaniu z nimi?
> Betz: Pyłkiem.
> Radca: Pyłkiem. Bóg ma jednak świetny gust[253].

Polityk oddaje się dziecinnemu fantazjowaniu, podczas gdy w jego mieście rozbrzmiewają już nazistowskie pieśni, a obóz socjalistów rozpada się. Nic dziwnego, że kompani Radcy mówią o nim z pobłażaniem „Feiner Marxist". Pomiędzy polityczną rzeczywistością i pozycją okłamującego samego siebie Ammetsbergera a jego naiwnymi i kiczowatymi refleksjami zachodzi daleko idąca inkongruencja, a jej skutki będą oczywiście tragiczne. Podobnie zakłamana jest jednak i Marianna – w przekonaniu czytelnika postać pozytywna, ofiara przeciwstawiająca się swojemu środowisku, rezygnująca z dostatniego życia z Oscarem na rzecz prawdziwej miłości do Alfreda. A przecież zerwanie zaręczyn i decyzja o życiu z Alfredem nie jest ani poprzedzona jakąkolwiek refleksją, ani też raczej nie jest podyktowana prawdziwą miłością. Przeznaczenie, na które powołuje się Marianna, czy wręcz boska ingerencja w jej życie („W ostatniej chwili Bóg zesłał mi tego człowieka"[254]), są wymówką, bezmyślnym uniesieniem, wręcz przejawem głupoty, a nie miłości, bo przecież kochankowie znają się zaledwie od kilku godzin, zaś ich związek oparty jest na jednorazowej erotycznej przygodzie w Lasku Wiedeńskim. Dziewczyna ucieka od swojej rodziny i małżeństwa w związek z Alfredem, bo nie potrafi inaczej rozwiązać swoich problemów, co więcej, nawet nie zadaje sobie trudu, aby znaleźć inne wyjście z sytuacji.

Można w tym miejscu rozszerzyć pytanie o motywację Horvátha, powracającego w swojej twórczości do tradycji wiedeńskiej Volksstück, i zastanowić się, dlaczego autor rezygnuje ze swoich dramatów jako tragikomedii. Pytanie o to,

---

[251] *Materialien zu Ödön von Horváths „Glaube Liebe Hoffnung"*, Hrsg. Traugott Krischke, Frankfurt am Main 1977, s. 71.

[252] Martin Walder, *Die Uneigentlichkeit des Bewusstseins. Zur Dramaturgie Ödön von Horváth*, Bonn 1974, s. 59.

[253] Ödön von Horváth, *Włoski wieczór…*, s. 123.

[254] Ödön von Horváth, *Opowieści Lasku Wiedeńskiego…*, s. 183.

czy „tragikomedia" nie byłaby bardziej adekwatnym określeniem dla „dramatów ludowych" Horvátha, wydaje się dość naturalne, aczkolwiek z pewnością nie można udzielić na nie twierdzącej odpowiedzi. Horváth świadomie odwołuje się do gatunku Volksstück, bo ten, w przeciwieństwie do tragikomedii, pozwala mu, o czym była mowa już wcześniej, zaskoczyć publiczność. Gatunkowe przyporządkowanie dramatu do tradycji starowiedeńskiej komedii inicjuje określone oczekiwania widza, jest pewną „przedinformacją". W efekcie, jak określa to Manfred Pfister, „zawiedzenie oczekiwania jeszcze mocniej przykuwa uwagę, podnosi wartość informacyjną elementów odmiennych i może wywoływać ironię poprzez kontrast pomiędzy tym, co oczekiwane, a tym, co zrealizowane"[255]. W tym sensie Horváth występuje przeciwko publiczności oczekującej rozrywki i śmiechu, gdyż w jego twórczości ten element wyraźnie zanika. Na tej podwójnej strategii – odnowienia Volksstück poprzez jej zniszczenie – opiera się proces demaskowania mentalności ludu, ale też próba jego uzdrowienia, nawet jeśli sam Horváth w to uzdrowienie nie wierzy.

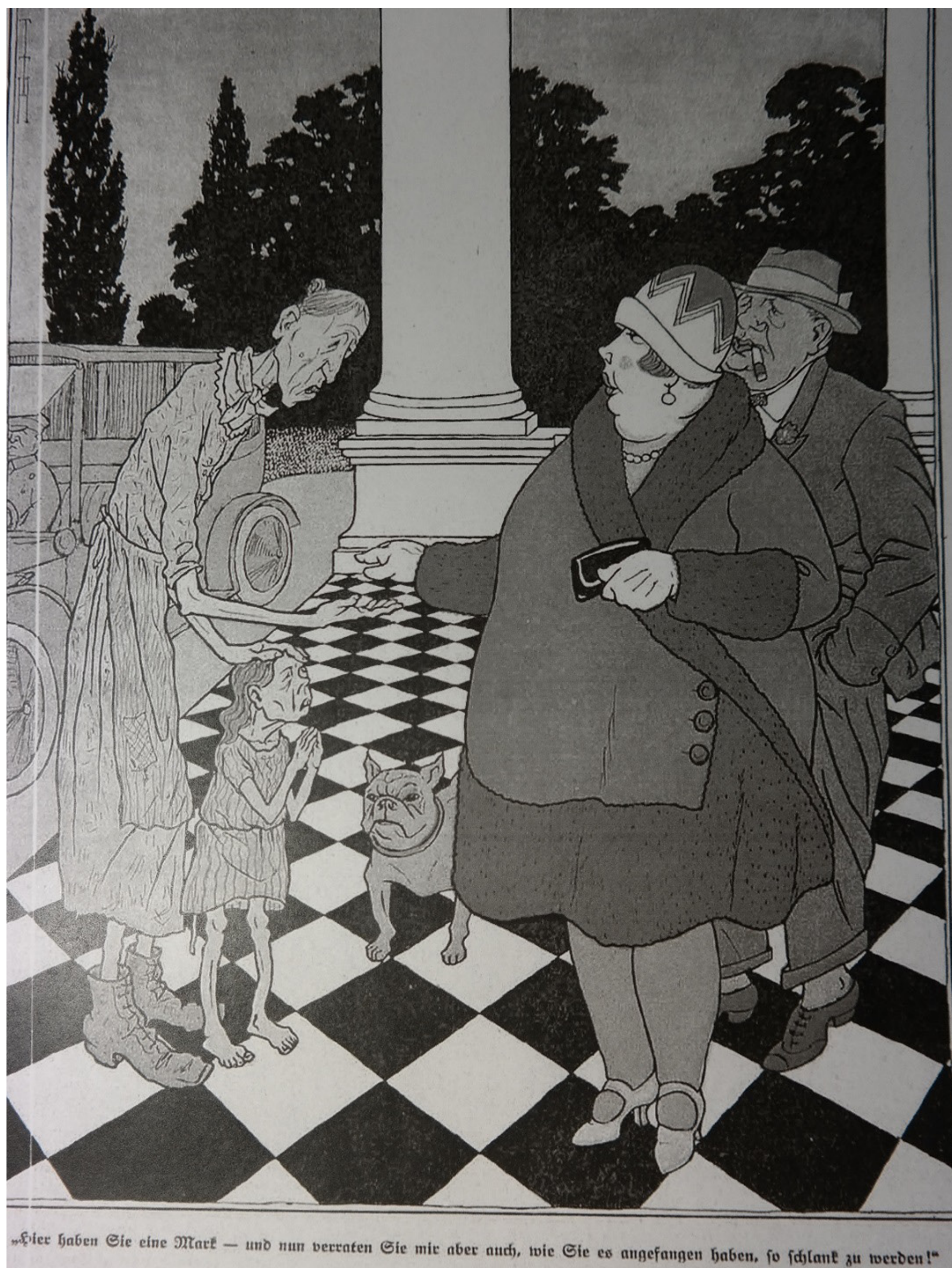


Ilustracja 22. „Nie chciałem tego!"

Źródło: „Simplicissimus", 15 XI 1922, H. 33

---

[255] Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1988, s. 70.



Ilustracja 23. „Tu ma pani markę i niech mi pani zdradzi, co pani zrobiła, że jest pani taka szczupła”

Źródło: „Simplicissimus”, 24 VIII 1925, H. 21

4. Brechta dialektyka pana i niewolnika. Volksstück jako realistyczna sztuka dla ludu

W przeciwieństwie do Ödona von Horvátha, Bertolt Brecht w kwestii naprawy stosunków społecznych może uchodzić za prawdziwego optymistę. O ile Horváth powtarza, że lud jest zepsuty i wewnętrznie podzielony, przez co szanse na porozumienie pomiędzy różnymi grupami społecznymi są dość nikłe (choć podjęcie próby pojednania między jednostką a społeczeństwem uważa za konieczne), Brecht nie tylko postrzega lud jako homogeniczną całość, ale i formułuje dla niego program naprawczy. Trafnie ujmuje tę sprzeczność między oboma pisarzami Jürgen Schröder: „Podczas gdy Brecht woła do swojej publiczności: zmieńcie stosunki społeczne, wtedy sami się zmienicie; Horváth radzi swoim widzom co najwyżej: bądźcie szczerzy i zrozumcie, i zmieńcie się, wtedy jednostka i społeczeństwo pewnego dnia w dalekiej przyszłości nie będą już stanowiły absolutnych przeciwieństw”[256]. Na tle zaangażowanego politycznie Brechta, chcącego poruszać swoją sztuką szerokie masy ludu, Horváth wydaje się może niekiedy nieco pasywny, a z pewnością głęboko depresyjny, bowiem nie oferuje publiczności żadnej alternatywy na wyjście z kryzysu, podczas gdy Brecht śmiało realizuje w swoich dramatach ukuty przez siebie w licznych pismach teoretycznych, utrzymany w duchu marksizmu program naprawy. Nic dziwnego, że Hans Schweikart w roku 1970 przy okazji inscenizacji *Jüngesten Tage* Horvátha w Münchner Kammerspiele oświadczył: „Horváth stawia pytania, Brecht daje odpowiedzi”[257]. A jednak rozpoznanie reżysera wydaje się nieco na wyrost. Wątpliwości budzi nie tyle ocena twórczości Horvátha, co przesadna wiara w formułowane przez Brechta odpowiedzi. Tym wątpliwościom dał wyraz podczas jednego ze swoich wystąpień Peter Handke, nieco prowokacyjnie mówiąc – „Horváth jest lepszy niż Brecht”, i zarzucając autorowi *Opery za trzy grosze* zbyt naiwne i uproszczone rozwiązywanie konfliktów, mamienie widza prostymi receptami, wręcz kłamstwo:

> Dlatego Brecht jest tak prosty, uproszczony: pokazuje wprawdzie sprzeczności, ale pokazuje także proste ich rozwiązanie. Dla mnie to rozwiązanie nie jest jednak niczym innym jak bon motem lub aforyzmem, w którym utrzymuje się istnienie możliwego porządku świata, który mógłby zostać wprowadzony w miejsce tych sprzeczności. Tak też wszystko się u niego rozwiązuje jak w łamigłówce, prosto, a czasem też interesująco, ujmująco (tak mówią), czasem też tak pięknie, że nie jest to już prawdziwe. Jego prace są idyllami. Moja rzeczywistość szydzi z nich w każdym momencie. Mój świat nie jest już możliwy do wyjaśnienia w ujętych w zdania

---

[256] Jürgen Schröder, *Ödon von Horváth…*, s. 457.

[257] Cyt. za: Helly M. Reifferscheidt, *Horváths letztes Stück*, „Die Weltbühne” 1970, nr 25, s. 793–794.

> mądrościach, ani w sloganach o przyjaźni, ani w kłamstwach jego sztuk, które wciąż potrzebują iluzji, aby umożliwić deziluzje, i które używają tych deziluzji jako wielkiej iluzji: deziluzja jest jedyną iluzją, jeszcze niebezpieczniejszą niż naiwna iluzja! Mogę jeszcze znieść sztuki Brechta jako czyste zabawy z formą, jako nieprawdziwe, ale jednak przejmujące opowieści wigilijne, gdyż pokazują mi prostotę i porządek, które nie istnieją[258].

Handke, według którego „model złośliwości, bezradności, zamętu w określonym społeczeństwie u Horvátha stają się dużo wyraźniejsze"[259] niż u marksisty Brechta, w swojej ocenie twórczości obu pisarzy zbliża się do Franza Xavera Kroetza, twierdzącego, że „sztuki Horvátha są […] właśnie bardziej polityczne i dalekowzroczne dla nowej dramaturgii niż Brechta"[260].

Te krytyczne rozliczenia nie powinny być jednak traktowane w kategorii „próby sił" między obydwoma pisarzami, choć wydają się też nieuniknione. Zapewne pretekstów do takiej konfrontacji jest wiele, tym zaś, co nurtuje być może najbardziej, jest pytanie o wpływ Horvátha na twórczość Brechta. Inspiracją dla Brechta, coraz żywiej interesującego się w latach 30. zagadnieniem ludowości, była z pewnością – obok teatru chłopskiego Karla Valentina oraz kabaretu – twórczość Marieluise Fleißer, której *Die Pionieren in Ingolstadt* Brecht wystawiał w roku 1929 w Theater am Schiffbauerdamm, ale i chętnie grywany w tym czasie w Berlinie Horváth. Pytanie o wpływ Horvátha na sposób myślenia Brechta (zwłaszcza refleksji na temat kategorii ludu) nabiera większego znaczenia, gdy przedmiotem dyskusji jest wkład obu pisarzy w odnowę gatunku Volksstück. Nie ulega wątpliwości, że szukanie prostych analogii pomiędzy proponowanymi przez pisarzy koncepcjami byłoby mało zasadne. O ile Horváth kieruje się raczej w stronę naturalistycznego obrazowania życia ludu, co umożliwia mu uchwycenie zdeformowanej świadomości drobnomieszczan, o tyle Brecht decyduje się „przedstawić prawdę autentycznego społecznego mechanizmu"[261], łącząc w swojej nowej Volksstück idee teatru epickiego i sztuk dydaktycznych (*Lehrstück*). Istotne z punktu widzenia teorii gatunku Volksstück są więc raczej różnice pomiędzy obiema koncepcjami, a także fakt, że spośród odnowicieli krytycznej Volksstück w pierwszej połowie XX wieku tylko Horváth i Brecht decydują się zdefiniować pojęcie *das Volk* i sformułować teoretyczny program odnowy gatunku Volksstück.

---

[258] Peter Handke, *Horváth und Brecht,* [w:] *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms,* Frankfurt am Main 1972, s. 63.

[259] *Ibidem*, s. 64.

[260] Franz Xaver Kroetz, *Horváth von heute für heute,* [w:]*Über Ödön von Horváth…,* s. 94.

[261] Bertolt Brecht, *Volkstümlichkeit und Realismus,* [w:] idem, *Schriften zur Literatur und Kunst 2,* Frankfurt am Main 1967, s. 146.

4.1. *Spostrzeżenia o Volksstück* – recepty odnowiciela czy mikstury znachora?

Pierwszą teoretyczną rozprawą Brechta bezpośrednio odnoszącą się do zagadnienia *Volk* jest wydane w roku 1938 opracowanie *Volksstümlichkeit und Realismus* (Ludowość i realizm), w którym autor, analizując relacje między artystami a ludem, podkreśla konieczność „pisania po ludowemu"[262], co mogłoby przełamać dystans istniejący pomiędzy obiema grupami. Adresowany do pisarzy postulat Brechta wyrasta bowiem z przekonania, że *ludowość* niesie ze sobą potężny ładunek krytycyzmu, przez co powinno upatrywać się w niej podstawy „sztuki dla szerokich mas ludu"[263]. Jak definiuje Brecht:

> Nasze pojęcie ludowości odwołuje się do ludu, który nie tylko bierze aktywny udział w rozwoju, ale go wręcz uzurpuje, przyspiesza, kształtuje. Mamy przed oczami lud, który tworzy historię, który zmienia świat i siebie samego. Mamy przed oczami walczący lud, a zatem i wojownicze pojęcie ludowości. Ludowy znaczy: zrozumiały dla szerokich mas, przyjmujący ich sposób wyrażania się i wzbogacający go/przyjmujący, umacniający i korygujący jego punkt widzenia/ reprezentujący postępową część ludu w ten sposób, że może on przejąć kierownictwo, a zatem jest zrozumiały również dla tej drugiej części ludu/nawiązujący do tradycji, kontynuujący ją/przekazujący osiągnięcia obecnie kierującej części ludu, tej, która do kierownictwa dąży[264].

W nowych warunkach ekonomicznych i pod naporem nowych relacji politycznych literatura i szeroko pojęta sztuka muszą więc, zdaniem Brechta, odzwierciedlać walkę klas. Nie zatem tania rozrywka, zaspokajająca gusta uprzywilejowanej mieszczańskiej publiczności, ale zaangażowana sztuka, przedstawiająca lud z jego własnej perspektywy, realistycznie odzwierciedlająca stosunki społeczne i będąca wsparciem klasy walczącej, ma stać się celem literackiej kreacji.

Ta agitująca koncepcja Brechta prowokuje szereg pytań, zarówno oscylujących wokół kategorii ludu, jak i używanego przez pisarza pojęcia realizmu, rozumianego jednoznacznie jako odpowiednik ludowości. Wprawdzie sposób interpretowania przez Brechta *das Volk* wydaje się w świetle jego poglądów politycznych i samej teorii teatru epickiego raczej oczywisty i każe traktować lud jako synonim „nowej masy produkującej", jednakże sam Brecht jeszcze długo będzie powracał do problemu definiowania tego pojęcia. W latach 50., angażując się w spór o formalizm, napisze: „Także i nasze pojęcie ludu nie zawsze jest wystarczająco realne. Nadal jeszcze wielu z nas nie widzi dokładnie, czym

---

262 *Ibidem*, s. 139.
263 *Ibidem*, s. 141.
264 *Ibidem*, s. 142.

jest lud, a każdy z nas jest w stanie łudzić się co do tego i wytwarzać takie złudzenie”[265]. Tłumacząc nieporozumienia wynikające z uproszczonego interpretowania pojęcia ludu („Niektórzy uważają, że chodzi tylko o to, by prosto się wysławiać, a przez to jedynie omijają zawiłości. Inni mówią zawile i omijają wielkie proste prawdy podstawowe”[266]), Brecht pozwala sobie zakpić z samych pisarzy. Zamykające jego myśl zdanie: „»Lud nie rozumie skomplikowanego sposobu wyrażania się« – a robotnicy, którzy rozumieli Marksa? »Rilke jest zbyt skomplikowany dla mas« – a robotnicy, którzy mówili mi, że jest dla nich zbyt prymitywny?”[267], wydaje się ironicznym komentarzem do postawy artystów nieidentyfikujących się z ludem i, jak odnotował Brecht już w *Volksstümlichkeit und Realismus*, wpadających w pułapkę ciągle powtarzanego frazesu: „Lud tego nie pojmie”[268]. Dlatego zasadnicze znaczenie, zarówno dla zbudowania nowych relacji pomiędzy pisarzem a ludem, jak i dla koncepcji proponowanej przez Brechta sztuki krytycznej, ma zdefiniowanie pojęcia „lud”. „Konieczne jest – pisze w *Notizen über die Formalismus* (Notatkach o formalizmie) – by zdefiniować, czym jest lud. I aby widzieć go jako pełną sprzeczności, rozwijającą się masę i to taką, do której samemu się należy”. Istotą zaś relacji między pisarzem a ludem jest wystrzeganie się dotychczasowej maniery traktowania ludu jedynie w kategorii odbiorcy sztuki, ponieważ „[p]ostawiony przed artystą jako publicznością lud jest nie tylko odbiorcą czy zamawiającym, ale także dostawcą; dostarcza idee, dostarcza impulsy, dostarcza materiał i dostarcza formę. Jak to on, niejednolity, podlegający ciągłym zmianom”[269]. Jeśli Brecht wymaga od pisarzy, aby ci traktowali lud jako „pośrednika”: idei, ruchów, materiału i formy, innymi słowy, żywą tkankę dzieła, to wiąże się to z jego traktowaniem artysty jako „piszącego realisty”, który

> […] uwzględnia społeczną sytuację swoich czytelników, ich przynależność klasową, ich stosunek do sztuki, ich obecne cele, sprawdza swoją własną przynależność klasową, w sposób przemyślany organizuje sobie swój materiał i dokładnie go krytykuje. Nie porywa widzów z ich rzeczywistości do swojej, nie czyni sam z siebie miary wszystkiego, nie troszczy się wyłącznie o parę efektownych podkładów, trochę kolorytu […][270].

---

[265] Bertolt Brecht, [*Zum Formalismus*], [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“*, Hrsg. Hans Peter Neureuter, Frankfurt am Main 1987, s. 119.

[266] *Ibidem*.

[267] *Ibidem*.

[268] Bertolt Brecht, *Volkstümlichkeit und Realismus…*, s. 147.

[269] Bertolt Brecht, *Notizen über die Formalismus*, [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“…*, s. 126.

[270] Bertolt Brecht, *Notizen über realistische Schreibweise*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 19, Frankfurt am Main 1967, s. 372.

Zadanie, jakie stawia pisarzowi Brecht, zmusza do zastanowienia się, co rozumie on pod pojęciem realizmu i na ile realistyczny sposób obrazowania jest stanowiskiem estetycznym, a na ile „naukowym", czyli dogmatycznie i ontologicznie podporządkowanym teorii marksistowskiej. Odpowiedzi na te pytania formułuje Brecht jeszcze pod koniec lat 30. pod wpływem prowadzonych na emigracji dyskusji o realizmie, sprowokowanych przez przybierający na sile stalinizm coraz wyraźniej forsujący przemiany doktryny socrealizmu. Dla Brechta „realizm jest nie tylko sprawą literatury, lecz dużą sprawą polityczną, filozoficzną i praktyczną, i jako taka duża, ogólna sprawa musi być traktowany i wyjaśniany"[271]. Jak zaznacza w roku 1938:

> Pojęcie realizmu musi być szerokie i polityczne, niezależne od konwencji. Realistyczny oznacza: ujawniający społeczny kompleks przyczynowy/ demaskujący panujące opinie jako opinie panujących/ piszący z punktu widzenia klasy, która na najpilniejsze problemy, w których tkwi ludzkie społeczeństwo, ma w pogotowiu najpowszechniejsze rozwiązania/ podkreślający moment rozwoju/ konkretny i umożliwiający abstrahowanie[272].

Można więc powiedzieć, że koncepcja realizmu według Brechta opiera się na dwóch filarach. Po pierwsze, realizm nie jest niczym innym jak politycznym sposobem opisywania sytuacji klasy uciskanej, w tym rozumieniu również politycznym wystąpieniem w obronie tej klasy, po drugie natomiast, jest próbą opisania społecznych procesów z punktu widzenia ekonomicznej i historycznej wiedzy, czyli marksistowskiej teorii społecznej. Innymi słowy, koncepcja Brechta sprowadza się, jak trafnie podsumował Gert Müller, do zliberalizowania i oswobodzenia terminu *Volk* z przypisywanych mu do tej pory znaczeń, ale jednocześnie ograniczenia go ideologią marksizmu i sprzężenia z kategorią rewolucyjnego proletariatu[273].

Ta ostatnia konstatacja wydaje się, jak sądzę, poszerzać spektrum odczytań Brechtowskiej koncepcji ludowości, w tym programu odnowy gatunku Volksstück. Trzeba w tym miejscu bowiem nadmienić, że uwagi zawarte w *Ludowości i realizmie* znajdą rozwinięcie przede wszystkim w napisanych w roku 1940, a wydanych dopiero dwanaście lat później *Anmerkungen zum Volksstück* (Spostrzeżeniach do Volksstück)[274], dołączonych jako rodzaj autorskich notatek do sztuki *Pan Puntila i jego sługa Matti*[275], jedynego dramatu sklasyfikowanego przez Brech-

---

[271] Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hrsg. von Werner Hecht, Berlin, s. 442.

[272] Bertolt Brecht, *Volkstümlichkeit und Realismus…*, s. 143–144.

[273] Por. Gert Müller, *Das Volksstück von Raimund bis Kroetz*, München 1979, s. 109.

[274] Bertolt Brecht, *Anmerkungen zum Volksstück*, [w:] *Brecht Versuche 22–24…*, s. 117–122.

[275] Bertolt Brecht, *Pan Puntila i jego sługa Matti*, przeł. Stanisław Jerzy Lec, [w:] idem, *Trzy dramaty*, Warszawa 1953. Dramat inscenizowany był w Polsce po raz pierw-

ta jako Volksstück. Jeśli potraktować esej Brechta, jak wskazuje na to tytuł, dosłownie, jako spostrzeżenia dotyczące gatunku Volksstück, to dzisiejsza lektura tej rozprawy pokazuje, jak dalece jej autor mylił się w ocenie dorobku Volksstück i jak powierzchowna jest jego analiza tradycji gatunku, do której świadomie się odwołuje. W gruncie rzeczy taka analiza w ogóle nie zostaje przez Brechta przeprowadzona, przez co zdecydowanie bardziej uzasadnione byłoby traktowanie *Spostrzeżeń do Volksstück* jako komentarza do sztuki i jednocześnie propozycji programu odnowy gatunku w duchu założeń teorii marksizmu. Zaskakujące wydaje się zatem dość pobieżne odczytywanie rozprawy Brechta przez krytyków i szafowanie fragmentami eseju, umieszczanymi częstokroć bez jakiegokolwiek komentarza, w definicjach gatunku Volksstück, co z pewnością prowadzi nie tylko do przekłamań, ale wręcz zafałszowania historii gatunku. Zawrotną karierę w literaturze przedmiotu zrobił przede wszystkim pierwszy akapit eseju, w którym Brecht ocenia Volksstück jako „teatr trywialny i pozbawiony artyzmu", gatunek pozbawiony ambicji, moralnie wątpliwy, będący kwintesencją dyletantyzmu. W przypadku *Pana Puntili…* i *Spostrzeżeń do Volksstück* już na poziomie recepcji obu tekstów nasuwają się dwie refleksje. Po pierwsze, teoretyczna rozprawa o gatunku Volksstück, w rzeczywistości będąca „przypisem" do dramatu, najczęściej istnieje w oderwaniu od niego. Ten autonomiczny żywot *Spostrzeżeń…*, prowadzący niejednokrotnie do daleko idących nieporozumień, niekoniecznie wydaje się uzasadniony. Po drugie, także i sam dramat, pomyślany jako egzemplifikacja Brechtowskiej koncepcji odnowy Volksstück, wbrew oczekiwaniom jego autora rzadko kiedy interpretowany jest w kontekście tradycji komedii ludowej[276].

Wydaje się, że pierwszą próbę „rozliczenia" Brechta z jego tekstu o Volksstück podjął na marginesie swoich przemyśleń o odnowie gatunku w wieku XX

---

szy w roku 1955 w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, następnie w: Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1958), Teatrze Ludowym w Nowej Hucie (1961), Teatrze Ziemi Krakowskiej im. Ludwika Solskiego w Tarnowie (1962), Teatrze Telewizji (1964), Teatrze Ziemi Łódzkiej (1968), Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie (1969), Teatrze Dramatycznym w Szczecinie (1972), Starym Teatrze w Krakowie (1974), Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie (1981) oraz w Teatrze Narodowym w Warszawie (1987).

[276] Na ten problem w latach 70. zwracają uwagę Hans Poser i Gert Müller. W bibliografii poświęconej dramatowi Brechta trudno doszukiwać się rozpraw traktujących *Pana Puntilę…* jako przykład współczesnej Volksstück. Autorzy zazwyczaj rozpatrują tekst Brechta pod kątem aspektów politycznych i społecznych, interesuje ich zwłaszcza relacja między Puntilą (panem) i Mattim (niewolnikiem), ale w swoich analizach zazwyczaj ignorują odniesienia do gatunku Volksstück. Sama zaś refleksja na temat zaproponowanej przez Brechta odnowy tego gatunku praktycznie nie istnieje. Dopiero w latach 70., zapewne pod wpływem budzącego się zainteresowania Volksstück, pojawiają się pierwsze próby opisania *Pana Puntili…* jako współczesnej Volksstück.

Gerhard Kluge[277]. Przyglądając się zaledwie kilku fragmentom rozprawy Brechta, ale też fragmentom z dzisiejszej perspektywy najbardziej spornym i trudnym do przyjęcia, Kluge podaje w wątpliwość słuszność oceny gatunku Volksstück przez autora *Pana Puntili…*, choć i jego krytyka wydaje się momentami zbyt ostrożna. Poniekąd słuszna jest uwaga, że Brechtowskie analizy „oferują wystarczającą metodyczną i treściową podstawę dla rozumienia nowej Volksstück"[278], jednak trudno już bez zastrzeżeń zgodzić się z twierdzeniem, iż tekst Brechta stanowi istotny wkład do „krytyki starej [Volksstück – M.W.]". Równie wiele wątpliwości budzi podsumowanie wkładu Brechta w dyskusje o Volksstück, w którym Kluge zauważa, że „[…] argumenty i tezy Brechta nierzadko stosowane są jako kryteria, zdania o niemieckojęzycznej Volksstück przed i po *Puntili…*, nie zastrzegając przy tym, że owe „argumenty i tezy" rzeczywiście mają znaczenie dla zrozumienia propozycji odnowy gatunku, ale z pewnością nie mają wielkiej wartości dla zrozumienia tradycji gatunku przed Brechtem. *Anmerkungen zum Volksstück* bezspornie dowodzą natomiast bardzo powierzchownego, typowego zresztą dla pierwszej połowy wieku XX, traktowania przez autorów i krytyków, w tym i samego Brechta, gatunku Volksstück. O tej powierzchowności odczytań Volksstück świadczy niemalże każdy komentarz Brechta na temat tradycji tego gatunku. Autor *Anmerkungen…* ani razu nie wyjaśnia, co rozumie pod pojęciem „starej Volksstück", a zatem trudno rozszyfrować, czy jego ostra ocena gatunku odnosi się do początków istnienia wiedeńskiego teatru przedmieść, dojrzałej twórczości Raimunda i Nestroya, czy może okresu rozkwitu operetki lub nacjonalistycznych eksperymentów z gatunkiem. W rezultacie kilkusetletnią tradycję Volkstheater i Volksstück Brecht kwituje słowami „trywialny i pozbawiony artyzmu", nie tłumacząc się nawet, do czego odnosi pojęcie „Volksstück". Jeszcze bardziej zastanawia to, że Brecht przemilczał próby odnowy gatunku przez współczesnych autorów, których teksty doskonale znał. O ile nieuwzględnienie w *Anmerkungen…* twórczości Marieluise Fleißer, nietraktującej w tym czasie swoich dramatów jako Volksstück, można jeszcze usprawiedliwić, o tyle pominięcie krytycznych Volksstück Horvátha, w momencie powstania tekstu Brechta wystawianych w Berlinie już od ponad dekady, jest ze wszech miar niezrozumiałe. Nie ulega przecież wątpliwości, że teatru Horvátha nie można nazwać naiwnym, niewymagającym czy dyletan-

---

[277] Por. za: Hans Poser, *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti". Dialektik zwischen Volksstück und Lehrstück*, [w:] *Theater und Gesellschaft in Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze*, Hrsg. William Edgar Yates, Ulrika Tanzer, Wien 2006, s. 187–200.

[278] Gerhard Kluge, *Ist das „Neue Volksstück" noch ein Volksstück? Vorüberlegungen zu einer Frage*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1988, Bd. 24: *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, Hrsg. Gard Lambroisse, Gerhard P. Knapp, Amsterdam 1988, s. 323.

ckim, tak jak nie można jego nowej anty-Volksstück postawić w jednym szeregu z dziewiętnastowiecznymi farsami przedmiejskich teatrów Wiednia. Dlaczego więc Brecht zbywa milczeniem przełom, którym z pewnością były dla współczesnej dramaturgii, a także dla gatunku Volksstück, dramaty Horvátha, jeszcze przed wojną grywane na niemieckich i austriackich scenach, a zatem z pewnością lepiej znane publiczności i krytykom niż niejedno dzieło z kanonu klasyki Volksstück z poprzedniego stulecia? Od snucia domysłów na temat powodów Brechtowskiej „cenzury" bardziej frapująca wydaje się dyskusja o popełnionych przez niego błędach rzeczowych, prawdopodobnie wynikających właśnie z ignorowania różnorodności form Volksstück. Brecht zarzuca na przykład Volksstück trywialność, brak artyzmu i tak zwaną „wyuczoną estetykę". Naiwność Volksstück przejawia się jego zdaniem między innymi w „konwencjonalnych sytuacjach i schematycznych postaciach", przez co w efekcie w dramatach należących do gatunku dominują „dosadne żarty pomieszane z ckliwością, oburzająca moralność i tania seksualność". Z tą oceną gatunku trudno zgodzić się także wtedy, gdy z jego historii wyeliminuje się krytyczne „dramaty ludowe" pierwszej połowy XX wieku, edukacyjne sztuki Anzengrubera czy prześmiewcze farsy Nestroya. Nawet bez tych otwarcie krytycznych tekstów Volksstück nie traci z pola swojej uwagi aktualnych problemów społecznych, które poddaje, oczywiście w różnym stopniu, etycznej i moralnej krytyce. Jeśli w niektórych przypadkach przywoływana przez Brechta moralność wydaje się dość schematyczna i uproszczona, to jednak nie można tekstom tym zarzucać braku społecznego zaangażowania i aspiracji do edukowania widza. Co więcej, moralność sama w sobie staje się często głównym tematem i zarazem problemem wielu tekstów już w wieku XIX. W krytyce Brechta zaskakuje również ganienie Volksstück za to, co stanowi przecież sedno jej komediowości. Dosadne żarty, ckliwość, konwencjonalne sytuacje czy przewidywalne zakończenia, w których „źli zostają ukarani, a dobrzy się pobierają, pracowici otrzymują spadek, a leniwi odchodzą z kwitkiem", są bowiem niezbywalnymi elementami komediowości, która w Volksstück w dużej mierze wypływa jeszcze z tradycji *commedia dell'arte*. Paradoksalnie, Brecht sam sięga w *Panu Puntili…* po chwyty, które deprecjonuje w swojej rozprawie. Dramat ten nie stroni przecież ani od dosadnych żartów, ani od konwencjonalnych sytuacji, a i sam schemat – perypetie pana i sługi – aż nadto bezpośrednio przywołuje skojarzenia właśnie z włoską sztuką komediową. Dlatego także i zarzuty wobec Volksstück, że jest naiwna i prymitywna, a jej postaci schematyczne, wydają się nie mieć podstaw, tym bardziej że jej z pozoru łatwowierni i infantylni bohaterowie okazują się przecież niejednoznacznymi charakterami o przewrotnej osobowości i przenikliwymi rezonerami (jak chociażby nieokrzesany i pozornie przygłupi Hanswurst). Podobnie skonstruowany jest również Matti, jedyny spośród protagonistów potrafiący trzeźwo ocenić sytuację zarówno swoją, jak i swojego pana, zręcznie balansujący pomiędzy rolą oddanego sługi i prześmiewcy kapi-

talistycznego świata wyzyskiwaczy. Tego typu „nieporozumień" można znaleźć w tekście Brechta znacznie więcej. Hans Poser zarzuca nawet Brechtowi, że jego „charakterystyka Volksstück jest pełna sprzeczności"[279] i cytuje jedno ze spornych twierdzeń Brechta: „[Volksstück – M.W.] jest nie tylko całkiem zepsuta, ale, co jeszcze bardziej zastanawiające, nigdy nie przeżyła prawdziwego rozkwitu"[280]. Już samo odmawianie Volksstück okresów świetności wydaje się zdecydowanie przesadzone i chyba nie trzeba szczególnie wnikliwie badać historii wiedeńskiego teatru przedmieść, aby obalić tezę Brechta. W twierdzeniu Brechta razi jednak przede wszystkim niekonsekwencja, z jaką zarówno zaprzecza on sukcesowi Volksstück, jak i mówi o jej „całkowitym zepsuciu", sugerując zatem upadek z piedestału, na który wcześniej musiała się przecież wspiąć, aby móc z niego spaść.

Krytyka tej z pewnością nietrafnej oceny Volksstück, o jaką pokusił się Brecht przy okazji prac nad *Panem Puntilą i jego sługą Mattim*, wydaje się dziś o tyle konieczna, że brak zdecydowanej polemiki krytyków ze stanowiskiem pisarza w pewnym sensie potwierdził słuszność tej dyskredytującej dla historii gatunku opinii. Oczywiście w dyskusji o kontynuacji gatunku Volksstück w wieku XX priorytetowe znaczenie ma nie tyle stanowisko Brechta wobec historii Volksstück, co zaproponowany przez niego program odnowy. „Recepta" na odnowę gatunku, którego *notabene* nie postrzega on w kategorii gatunku literackiego („Cały gatunek Volksstück, jak już wspomniano, nie jest przecież uznawany jako gatunek literacki"[281]), wydaje się jednak znajoma. Można powiedzieć, że zaproponowana przez Brechta estetyka nowego dramatu ludowego nie zaskakuje, ponieważ w koncepcji zostają wykorzystane dobrze znane chwyty teatru epickiego: songi, opowiadania, antyiluzyjna gestyka, słowem, elementy budujące brechtowski efekt obcości. Ponadto Brecht przypisywał Volksstück cechy charakterystyczne, które nosiły już jego wcześniejsze dramaty, jak choćby *Wesele u drobnomieszczan* (1926), czy *Matka Courage…* (1939). Także i cel nowej Volksstück w wersji Brechta nie odbiega od dotychczasowej idei jego twórczości – zdobycia odbiorców zarówno wśród przeciętnych robotników, jak i widzów wymagających, szukających w teatrze intelektualnego wyzwania. Próba „uszlachetnienia" prymitywnej Volksstück zmierzała więc do „syntezy intelektualnej ostrości i ludowej bezpośredniości"[282], czyli swego rodzaju połączenia natury ze sztuką. Brecht nie dąży bowiem do naturalistycznego odzwierciedlenia środowiska wraz z jego bo-

[279] Hans Poser, *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"…*, s. 188.

[280] Bertolt Brecht, *Anmerkungen zum Volksstück…*, s. 117.

[281] *Ibidem*, s. 120.

[282] Jost Herman, *Herr Puntila und sein Knecht Matti. Brechts Volksstück*, „Brecht heute. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft", Hrsg. Reinhold Grimm, Jost Hermand, Walter Hinck, Eric Bentley, Ulrich Weisstein, John Spalek, Jg. 1971, nr 1, s. 123.

haterami, ale do stylizacji, jako że w jego przekonaniu „stylizowany teatr oznacza to samo, co wyszukany teatr"[283]. W swoich zapiskach o reformie Volksstück apelował: „Potrzebujemy sztuki, która ujarzmi naturę, potrzebujemy artystycznie skonstruowanej rzeczywistości i naturalnej sztuki"[284], dając tym samym kontrpropozycję dla koncepcji realizmu Georga Lukácsa. Wychowany na kabarecie Brecht sięga ostatecznie do estetyki rewii, które „mają w sobie coś z poezji, jednak zupełnie nic z naiwności Volksstück" i poszukuje w nich zręcznego modelu dla dramatu ludowego:

> W odniesieniu do fabuły literacka rewia daje nam cenne wskazówki. Jak wspomniano, rezygnuje ona z jednolitej, ciągłej fabuły, a wprowadza „numery", tzn. luźno ze sobą powiązane skecze. W tej formie na nowo odżywają „figle i przygody" starych eposów ludowych, choć trudno rozpoznawalne. Skecze nie są utrzymane w stylu gawędy, zawierają mało elementów epickich, tak jak karykatury Lowego w porównaniu z Hogartowskimi zawierają mało elementów epickich. Są spirytualistyczne, bardziej skoncentrowane na jednej puencie. Nowa Volksstück mogłaby przejąć ciąg stosunkowo odrębnych zdarzeń literackiej rewii, musiałaby jednak oferować więcej epickiej substancji i być bardziej realistyczna[285].

Brechtowska „synteza natury z kulturą" zasadza się w efekcie na trzech propozycjach mających stanowić podstawę nowej Volksstück: gatunek musi zawierać „więcej epickiej substancji", być realistyczny zwłaszcza na płaszczyźnie języka, zaś poezja powinna „tkwić (zarówno) w sytuacjach, jak i w sposobie wyrażania postaci, które na te sytuacje reagują"[286]. Propozycja Brechta, aby wykorzystać rewię jako dramaturgiczny model dla Volksstück z pewnością jest ciekawym impulsem do odnowy gatunku, aczkolwiek nie wydaje się tak nowatorska, jak życzyłby sobie tego jej autor. Gdyby Brecht pokusił się o przestudiowanie historii Volksstück, z pewnością odkryłby, że tradycji, od której odcina się grubą kreską, techniki rewii nie są bynajmniej obce.

4.2. (Nie)ideologiczna, (nie)polityczna komedia marksisty Brechta

Zarówno teoretyczne rozprawy Brechta, rozpatrujące problem realizmu, ludowości i odnowy Volksstück, jak i przede wszystkim praktyczna próba realizacji postulatu reformy gatunku – dramat *Pan Puntila i jego sługa Matti*, nie pozostawiają wątpliwości co do intencji ich autora. Już pierwsze wersy prologu dowodzą, że Brecht zamierzał uczynić z dramatu tubę komunistycznej ideologii:

---

[283] Bertolt Brecht, *Anmerkungen zum Volksstück…*, s. 119.

[284] *Ibidem*.

[285] *Ibidem*, s. 118.

[286] *Ibidem*.

Szanowni Państwo, walka ciągle trwa,
Choć się wyjaśnia obraz dzisiejszego dnia.
Lecz nie zwyciężył, kto zarzucił śmiech,
Więc pokażemy wam wesołą grę[287].

Wspomniana walka – rozumiana oczywiście jako walka klasowa – uciskanych z kapitalistami, których uosobieniem jest „Estatium possessor, u nas dziedzicem zwany, / Zwierzę bardzo żarłoczne i z próżniactwa znane", czyli tytułowy Pan Puntila, zmierza do zwycięstwa komunizmu nad „plagą kraju i siedliskiem zła". A jednak ten jawnie polityczny dramat Brechta, już od pierwszego wersu propagujący marksizm, jak na ironię postrzegany był zazwyczaj przez „»zachodnich« krytyków najczęściej jako absolutnie nieideologiczna i niekomunistyczna sztuka Brechta"[288]. Mimo jasnej ideologicznie deklaracji, Brecht zdaje się łagodzić, czy może nawet rezygnować z wyraźnego przedstawiania konfliktu klas[289], przez co dramat traci na politycznej ostrości. „Polityczna treść – słusznie zauważa Marianne Wolf-Kesting – jest zminimalizowana i zostaje zatuszowana komizmem"[290]. Brecht, ten prawdziwy „Burgerschrecker" – jak podkreśla Martin Esslin – poniekąd także przeciwstawia się własnym teoriom i zaczyna sympatyzować z wyzyskiwaczem Puntilą, który przedstawiany jeszcze w prologu jako „żarłoczne zwierzę" okazuje się w rzeczywistości bohaterem nieprzeciętnym, „who steals the play"[291]. Stanowisko Esslina nie jest pozbawione racji – prowadzona z widzem gra Brechta, kreślącego postać o podwójnym charakterze, nie w pełni przynosi oczekiwany rezultat, ponieważ Puntila zdaje się uwodzić widzów swoją bezpretensjonalną otwartością i bezapelacyjnie wyrasta na najbarwniejszą postać dramatu. Również relacja Puntili i Mattiego, zbudowana na heglowskiej dialektyce pana i niewolnika, wydaje się nie do końca rozstrzygnięta – Matti może wprawdzie demaskować swojego pana zarówno przed innymi postaciami dramatu, jak i przed samą publicznością, ale nie jest w stanie wpłynąć na jego postępowanie, więc tym samym nie może go zmienić.

4.2.1. „Kto kogo?" Heglowsko-leninowskie spartakiady pana i sługi

Przedstawiona przez Brechta historia mogłaby się wydawać konwencjonalna, wręcz banalnie prosta. Puntila jest rolnikiem, ale posiada znaczny kapitał, którego dorobił się, jak można podejrzewać, nie tylko dzięki własnej przedsiębior-

---

[287] Bertolt Brecht, *Pan Puntila…*, s. 149.

[288] Jost Herman, *Herr Puntila und sein Knecht Matti…*, s. 117.

[289] Por. Franz Hubert Crumbach, *Die Struktur des Epischen Theaters. Dramaturgie der Kontraste*, Braunschweig 1960.

[290] Marianne Wolf-Kesting, *Das epische Theater*, Stuttgart 1959, s. 86.

[291] Martin Esslin, *Brecht. The Man and His Work*, New York 1960, s. 306.

czości, lecz i przez wyzyskiwanie biednego chłopstwa. Zgromadzone bogactwo jest dla Puntili z jednej strony powodem do dumy, z drugiej prawdziwą udręką, ponieważ choć bohater próbuje wkraść się w szeregi lepszego towarzystwa, zdaje się emocjonalnie i charakterologicznie nie dorastać do społecznego awansu i roli posiadacza ziemskiego, z czego w przypływie szczerości zwierza się Mattiemu:

> Puntila: Jak chętnie Puntila ścinałby z wami brzozy, zbierał kamienie z pola i jeździł traktorem! Ale czy mu wolno? Każą mi nosić sztywny kołnierzyk, od którego już sobie otarłem dwa podbródki. Nie wypada, żeby papa orał; nie wypada, żeby papa podskubywał dziewczęta; nie wypada, żeby papa pił kawę z robotnikami! Ale teraz już mam dość tego: „Papo, nie wypada". Jadę do Kurgeli, zaręczam moją córkę z Attaché, a potem znowu siadam do jedzenia bez marynarki i będę wreszcie wolny od ciągłego powtarzania: nie wypada[292].

Jednak wylewność Puntili i jego chłopska, rzekomo prawdziwa osobowość, ujawniają się dopiero pod wpływem alkoholu. Bohater cierpi bowiem na nietypową przypadłość – nawet niewielka dawka trunku sprawia, że odkrywa on swoją drugą, zdecydowanie lepszą naturę. W stanie nietrzeźwości Puntila zawiera przymierze ze swoimi pracownikami, docenia ich pracę, oferuje podwyżkę, a nawet gotów jest przepisać szoferowi połowę majątku i ożenić go z własną córką, słowem – jest dobrym człowiekiem. Gdy jednak trzeźwieje, znów staje się wielkim panem, łaja służbę, jest okrutny i wyrachowany, Mattiego oskarża o manipulacje, a Ewę zmusza do małżeństwa mającego przynieść mu odpowiednie profity. Puntila ma więc dwie twarze i dwie osobowości, niczym fiński odpowiednik doktora Jekylla i pana Hyde'a przemienia się ze złego i okrutnego wyzyskiwacza biednych w dobrodusznego i hojnego kapitalistę bratającego się z ludem. „Jeżeli gdzieś jakiś człowiek przeganiał batem służącego albo owdowiałej komornicy podarował auto – to był na pewno mój ojciec"[293] – trafnie charakteryzuje tę sprzeczną naturę Puntili jego córka.

Zachowanie Puntili pozostaje największym problemem nie dla niego samego, lecz dla otaczających go ludzi, narażonych na zmieniające się pod wpływem alkoholu humory pana. Pijany czy trzeźwy, Puntila świetnie bawi się kosztem innych. Jego żarty i niezręczności popełnione na rauszu zawsze mają nieprzyjemne konsekwencje dla pozostałych bohaterów, przede wszystkim tych skazanych na łaskę i niełaskę pana, podczas gdy on sam zawsze ze wszystkich opresji wychodzi obronną ręką. Jego pozornie szlachetne czyny przynoszą więcej szkody niż pożytku. Stosunek Puntili do ludzi, którymi na trzeźwo szczerze gardzi, to „pijana gra"[294] – trudna do przewidzenia, niepoważna, choć ma poważne skutki. „W rzeczy samej

---

[292] Bertolt Brecht, *Pan Puntila…*, s. 158.
[293] *Ibidem*, s. 162.
[294] Paul Rilla, *Literatur. Kritik und Poetik*, Berlin 1950, s. 65.

– zauważa Paul Rilla – zalany Puntila tyranizował innych swoją ciepłą miłością do ludzi jeszcze bardziej, niż kiedy na trzeźwo tyranizował ich swoją zimną roztropnością. Z trzeźwym Puntilą wiadomo było, czego należy się trzymać. Z pijanym Puntilą nie wiadomo było nawet wtedy, gdy tak czy owak było wiadome, że znowu wytrzeźwieje"[295]. Nawet Matti, choć udaje mu się przejrzeć na wylot zasady tej gry, ostatecznie kapituluje. „Mam już tego dość. [...] nie zniosę dłużej tych poufałości"[296] – tłumaczy szofer i po kryjomu porzuca pracę w majątku Puntili, ponieważ wie to, co doskonale wie nie tylko marksista, „że olej z wodą nie chce zmieszać się"[297]. Wymownym dowodem tej życiowej prawidłowości jest przeprowadzony przez Mattiego egzamin, mający potwierdzić jego przekonanie, że Ewa, z którą w chwili słabości swata Mattiego jego pracodawca, nie jest odpowiednią kandydatką na żonę dla mężczyzny z niższej sfery. Ewa nie potrafi zacerować skarpetki ani odpowiednio zadbać o męża, jej podniebienie nie przywykło do spożywania każdego dnia jedzenia biedoty, a ręce do ciężkiej, fizycznej pracy. Dziewczyny, zafascynowanej Mattim, o wiele bardziej męskim niż anemiczny i przygłupi Attaché, nie zrażają kolejne niepowodzenia ani nawet złośliwości szofera, naśmiewającego się z niej: „Pani po prostu nie miała szczęścia w wyborze rodziców i dlatego nie nauczyła się niczego praktycznego". Dopiero wymierzony Ewie przez szofera klaps w pośladek, zbyt wulgarny jak na gust panienki wychowanej w dobrym domu, demaskuje ją jako niezdolną do życia z człowiekiem z niższej sfery.

To oczywiste, jak mogłoby się zdawać, rozpoznanie – w klasowo podzielonym społeczeństwie małżeństwo biednego szofera z bogatą panienką jest równie niemożliwe, jak trwałe przymierze między sługą a jego panem – powinno być dla każdego z widzów czytelne już od pierwszych wersów prologu, zapowiadającego przecież walkę z kapitalistą. Puntila, nawet jeśli miewa przebłyski dobroci (w rzeczywistości tylko pozornej), nie może być dobry, co więcej, nie może nawet rokować poprawy, ponieważ już z zasady jako kapitalista jest zły. Właśnie dlatego Brecht czyni z tej postaci swego rodzaju „nośnik" efektu obcości. Chwyt Brechta opiera się na prostym efekcie zaskoczenia widza – zły kapitalista Puntila nie zwróciłby niczyjej uwagi, byłby zaledwie jednym z wielu wyzyskiwaczy, podczas gdy kapitalista hojnie dzielący się po pijanemu swoim majątkiem z parobkami jest co najmniej intrygujący. Żyjący dwoma życiami Puntila wyobcowuje więc sam siebie, „wytwarza sam w sobie efekt obcości przez to, że obie połowy jego istoty jaskrawo wskazują na siebie nawzajem, wzajemnie poddają się krytyce i obalają za pomocą owej totalnej ironii, która jest typowa dla Brechta"[298]. Na tym

---

295 *Ibidem*.

296 Bertolt Brecht, *Pan Puntila...*, s. 285.

297 *Ibidem*, s. 286.

298 Fritz Martini, *Bertolt Brecht, „Herr Puntila und sein Knecht Matti". Das Volksstück als komisches Spiel*, [w:] idem, *Lustspiele und das Lustspiel*, Stuttgart 1974, s. 245.

ciągłym procesie wyobcowywania się Puntili opiera się także efekt komediowy i w tym należy prawdopodobnie upatrywać przyczyny tak wielkiej popularności tej postaci, wyrastającej ponad pozostałych, jednak dość przeciętnych, nieciekawych bohaterów. Nie bez znaczenia pozostają zamieszczone w *Anmerkungen zum Volksstück* wskazówki, wedle których:

> Rola Puntili nie może zatem ani na chwilę i w żadnym zarysie zostać pozbawiona jej naturalnego wdzięku, potrzeba będzie wyjątkowej sztuki, by przedstawić sceny pijackie poetycko i subtelnie w tak wielu odmianach, jak to możliwe i sceny trzeźwości tak mało groteskowo i mało brutalnie, jak to tylko możliwe[299].

Taka koncepcja konstrukcji postaci w dużej mierze sprawia, że postać Puntili wymyka się spod kontroli. Efekt obcości zamiast uruchomić w widzu krytyczną ocenę stosunków społecznych i przekonanie o potrzebie ich zmiany, usprawiedliwia postępowanie Puntili. Tłumaczyłoby to reakcję krytyków po zurychskiej premierze sztuki, zwracających uwagę, że „…u większości widzów powstało wrażenie sympatycznego człowieka z kilkoma przykrymi napadami w stanie trzeźwości, które przybierały charakter kaca, tak że napady te zdawały się usprawiedliwione"[300]. Wątpliwości co do przesłania dramatu nie wydają się nieuzasadnione. Wystarczy przywołać tutaj choćby scenę przepędzenia przez pijanego Puntilę oficjalnego narzeczonego Ewy. W dramacie jest to z pewnością jedna z najbardziej komicznych sytuacji i, paradoksalnie, choć afera z Attaché powinna kompromitować Puntilę jako pazernego i zakłamanego prostaka, zjednuje mu sympatię widzów. Wypłukany ze wszelkich emocji Attaché, nudny i bezmyślny, od samego początku budzi niechęć, tym większą, że jego małżeństwo z Ewą jest rodzajem transakcji, co nie pozostaje tajemnicą nawet dla niej samej. Na dodatek to nie Ewa jest obiektem zainteresowania, ale sam akt małżeństwa, dzięki któremu Puntila będzie mógł dołączyć do zacnego towarzystwa, co umożliwią mu kontakty Attaché, zaś zadłużony zięć dyplomata uzyska materialną pomoc teścia. Jak wielkie są długi Eino Silakka, może świadczyć fakt, że nawet zainscenizowana przez Ewę i Mattiego scena zdrady nie jest w stanie skłonić narzeczonego do zerwania zaręczyn. Zresztą trudno powiedzieć, czy jedynie kłopoty finansowe sprawiają, że Attaché wykazuje kompletną obojętność na zachowanie Ewy. Nawet sam Puntila dyskredytuje przecież dyplomatę w oczach własnej córki, mówiąc o jej przyszłym małżonku: „to nie jest mężczyzna". W dramacie Attaché przedstawiony jest więc jako postać jednoznacznie negatywna i siłą rzeczy widz odczuwa ulgę, gdy Puntila podczas uroczystych zaręczyn, w obecności prominentnych gości wykrzykuje: „Nie zaręczę mojej córki z wyfraczoną szarańczą" i nazywa dyplomatę

---

[299] Bertolt Brecht, *Anmerkungen zum Volksstück…*, s. 122.

[300] *Theaterarbeit*, Hrsg. Berliner Ensemble, Dresden 1952, s. 22.

gówniarzem, wyrzucając go z domu. Zachowanie Puntili jest jednoznacznie naganne i nie ma wątpliwości, że to on prowokuje awanturę. Wprawdzie goście Puntili bojkotują uroczystość i czym prędzej opuszczają jego majątek, ale widz natychmiast solidaryzuje się z bohaterem, ciesząc się, że uniemożliwił małżeństwo córki z „szarańczą we fraku" i wystąpił przeciwko swojemu środowisku. Ten akt solidarności powinien upaść w jednej z ostatnich scen dramatu, kiedy po nieudanych zaręczynach z Attaché, a następnie z Mattim, trzeźwy Puntila znów planuje ślub Ewy z przepędzonym wcześniej zalotnikiem i informuje swoich przyjaciół, że rozmawiał telefonicznie z Eino, a ten „wytłumaczył się i cała sprawa poszła w zapomnienie"[301]. Te (nie)spodziewane przeprosiny Attaché, uzależnionego od pieniędzy Puntili, tylko potęgują niechęć do dyplomaty, po raz kolejny demaskującego się jako człowiek bez honoru. Dlatego widz, gardzący nieszczerą postawą Eino, znów czerpie przyjemność z jego upokorzenia, podczas gdy na prawdziwą pogardę zasługuje Puntila. Postępowanie Attaché jest oczywiście karygodne, ale jego chęć zdobycia pieniędzy wydaje się niczym wobec motywacji Puntili, wkupującego się w środowisko za cenę szczęścia własnej córki i skazującego ją na życie w nieszczęśliwym małżeństwie. Krytyka środowiska kapitalistów, zachłanności i obłudy, określających międzyludzkie relacje w najwyższej klasie społecznej, przynosi więc nie do końca zamierzony efekt, bowiem Puntila, zdemaskowany jako oszust, ani trochę nie traci swojego osobistego uroku.

Na tle barwnej postaci Puntili niknie więc postać jego sługi, choć to przecież on zdaje się być głównym bohaterem snutej przez Brechta opowieści. Relacje Mattiego i Puntili oparte są na znanym już z *commedia dell'arte* schemacie relacji pan–sługa. Matti jest finansowo zależny od Puntili, a więc podporządkowuje się jego woli, co nie oznacza jednak, że nie potrafi z nią igrać. Jako jedyny z otoczenia Puntili doskonale rozpoznaje mechanizm działania jego dobroduszności i w chwilach nietrzeźwości pana pozwala sobie wykorzystać tę słabość, ironicznie komentując społeczną niesprawiedliwość i kapitalistyczną chciwość swojego pracodawcy:

> Matti: [...] Nie wiem, dlaczego ludzie w pańskim majątku tak nędznie wyglądają. Same gnaty. Bladzi i dwadzieścia lat starsi, niż są w rzeczywistości. Myślę, że robią panu na złość, inaczej nie biegaliby przynajmniej tak demonstracyjnie po podwórzu właśnie wtedy, kiedy w majątku są goście.
> Puntila: Jakby głodowali u Puntili.
> Matti: Właśnie. Do głodu powinni się już wreszcie w Finlandii przyzwyczaić. Ale oni nie chcą się uczyć, nie mają dobrych chęci. W osiemnastym roku padło ich osiemdziesiąt tysięcy i potem zapanował święty spokój. Tylko dlatego, że było o tyle mniej głodnych gęb[302].

---

[301] Bertolt Brecht, *Pan Puntila...*, s. 269.
[302] *Ibidem*, s. 267.

Natomiast wobec trzeźwego Puntili zachowuje się ulegle, przytakując jego każdemu, nawet niesłusznemu oskarżeniu, ponieważ, jak tłumaczy Ewie: „Gdybym się bronił i tak by tego nie zrozumiał. Zauważyłem zresztą, że państwo nie lubią, gdy służba się broni”[303]. Jego postawa wynika więc ze znajomości zasad tego układu pomiędzy klasami – jakikolwiek sprzeciw czy skarga nie mają sensu w tak urządzonym świecie, gdzie prawo zawsze stoi po stronie klasowo uprzywilejowanych. „Kiedy rozmawiam z państwem, nigdy o niczym nie myślę. I w ogóle nie mam żadnych zapatrywań, bo państwo tego nie lubią u służby”[304] – wyznaje Matti i konsekwentnie trzyma się tej zasady, bo jedynym jego celem jest spokojna praca i zarobek, nie zaś otwarta walka o własne prawa. W tej bierności Mattiego tkwi więc kolejna słabość marksistowskiego tekstu Brechta. Na bezpośrednią krytykę kapitalizmu Matti pozawala sobie jedynie w towarzystwie innych służących, zaś jego ironiczne komentarze w obecności Puntili nie przynoszą skutku, ponieważ pijany Puntila w pełni identyfikuje się z ideami walki klasowej.

Podobny schemat powtarza się w scenach z kobietami spotkanymi w trakcie wyprawy Puntili po alkohol. Również ich opowieści, pomyślane jako najbardziej krytyczne fragmenty dramatu, zdają się trafiać w próżnię. Opowiadane przez kobiety zdarzenia ukazują klasę pracującą z jej własnej perspektywy, jako sponiewieraną przez wyzyskiwaczy, zostawioną bez pomocy, w sensie społecznym i politycznym osieroconą. Ten tragiczny obraz klasy walczącej każdego dnia o swój byt i zmagającej się z przeciwnościami losu, będącego przecież nie losem zesłanym przez Boga, ale zgotowanym przez kapitalistów, jest tym bardziej rażący, że zostaje skonfrontowany z dostatnim życiem Puntili. A jednak potencjał tych historii nie zostaje wykorzystany. O trudach swojej egzystencji kobiety opowiadają Puntili, gdy ten jest upojony alkoholem, a jego jedyną reakcją na tragiczne przecież wyznania są niezobowiązujące oświadczyny. Niewiele z tych opowieści zostaje w jego pamięci, co więcej, gdy kilka dni później jego cztery narzeczone przychodzą do majątku Puntili, zostają brutalnie przepędzone. Także i „fińskie historie” – zdarzenia autentyczne – kobiety opowiadają tylko w swoim gronie, a zatem nie mają one żadnego wpływu na pozostałe postaci dramatu, w tym przede wszystkim na krytykowanych w nich kapitalistów.

Relacje między bogatymi i biednymi – w praktyce feudałami i ich służącymi, przedstawione wprost za pomocą figury Puntili i Mattiego, nieprzypadkowo przywołują na myśl heglowską dialektykę pana i niewolnika. Użyta przez filozofa w kontekście pracy i walki klas konstrukcja filozoficzna, do której tak chętnie odwoływali się marksiści, zostaje przeniesiona do dramatu, aby „poprzez sięgnięcie

[303] *Ibidem*, s. 199.
[304] *Ibidem*, s. 169.

do przestarzałej antytezy o panu i jego słudze [...] zademonstrować konieczność społecznej zmiany”[305]. Zgodnie z ideą Hegla, Matti, pracując dla swojego pana, pracuje również nad sobą, zyskuje w ten sposób samoświadomość i panowanie nad światem rzeczy, dzięki czemu może stać się wkrótce panem, zastępując na drabinie społecznej Puntilę, który oddając pracę w ręce swoich parobków, traci panowanie nad światem, stając się tym samym jego niewolnikiem. Na takie, marksistowskie ujęcie tej relacji wskazują również przywołane w epilogu słowa Mattiego:

Rozstania przyszła pora zła.
Bądź zdrów, mój panie Puntila!
Tyś nie najgorszy z dziedziców mi znanych –
Boś prawie człowiek, kiedyś jest pijany.
Przyjaźnie jedną nie możemy pójść drogą:
Trzeźwiejże szybko. Dzień woła: Kto kogo?
I jeśli nawet z oka otrzeć łzę,
Że olej z wodą nie chce zmieszać się,
To nie pomoże, szkoda nawet łez:
Słudzy odchodzą, nadszedł służby kres.
A dobrych panów szybko znajdą sami,
Gdy samych siebie staną się panami[306].

Słynna leninowska formuła „Kto kogo?” pozostaje jednak bez odpowiedzi, przynajmniej nie ma odpowiedzi przekonującej o skuteczności próby przemiany stosunków klasowych. Przez słowa Mattiego przebija niepokojący sentymentalizm, a pożegnanie z tyranem Puntilą przypomina raczej dezercję z pola walki. Podczas gdy Puntila jak wielki pan odsypia zakrapianą noc, Matti wczesnym rankiem ratuje się ucieczką przed pracodawcą. Żaden to świadomy wybór wolności, lecz raczej strach przed ewentualnymi konsekwencjami złożonej przez Puntilę przy świadkach obietnicy przepisania słudze połowy lasu: „Wolę nie ryzykować i nie czekać na jego przebudzenie. Dzisiejszej nocy tak zdrowo sobie podpił, że nad ranem przyrzekł mi zapisać połowę swojego lasu, i to przy świadkach. Gdy usłyszy o tym, gotów zawezwać policję”[307]. Pijany Puntila, smacznie śpiący w swoim łożu, nieświadomie zwycięża więc sługę. Jeśli zatem „służby kres” ma odbywać się wzorem Mattiego, to z pewnością nie takiej klasowej rewolucji życzyłby sobie nękany przez panów lud.

---

[305] Hans Mayer, *Herrschaft und Knechtschaft. Hegels Deutung, ihre literarischen Ursprunge und Folgen*, [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“*, Hrsg. Hans Peter Neureuter, s. 272.

[306] Bertolt Brecht, *Pan Puntila...*, s. 285–286.

[307] *Ibidem*, s. 285.

4.2.2. Sztuka dydaktyczna a burżuazyjna komedia dla ludu

Tym dość niespodziewanym i mdłym w gruncie rzeczy zakończeniem sztuki nie była chyba także usatysfakcjonowana współautorka *Pana Puntili…* Hella Wuolijoki – fińska pisarka estońskiego pochodzenia, która w roku 1940 gościła Brechta w czasie jego emigracji[308]. To właśnie ona przekonała Brechta do pracy nad nowym dramatem, opartym na jej wcześniejszych tekstach – opowiadaniu *A Finnish Bacchus* i przede wszystkim na dramacie *Sägemehlprinzessin* (Sahanpuruprinsessa). Brecht zafascynowany rodzinną historią Wuolijoki spisaną w obu tekstach dał się nakłonić do współpracy. „Wspaniałe są opowieści Wuolijoki – notował Brecht – o ludzie na jego dobrach, w lasach, gdzie posiadał niegdyś wielkie tartaki, z czasów heroicznych"[309]. Jednocześnie pisarz nie szczędził dramatowi ostrej krytyki, ganiąc tekst – jak wspominała jego autorka – przede wszystkim za konwencjonalną budowę[310]. Jeśli jednak Brecht miał jakiekolwiek wątpliwości co do współpracy z Wuolijoki, która była „wprawdzie wspaniałą narratorką, ale nie dramatopisarką", co pisarz zauważył „natychmiast, gdy tylko Hella zaczynała opowiadać bajkę"[311], rozwiała je wiadomość o ogłoszonym w tym samym czasie przez fińskie ministerstwo oświaty konkursie dramatycznym na „dramat ludowy"[312].

---

308 Brecht na emigracji w Finlandii spędził łącznie trzynaście miesięcy, z czego pięć miesięcy w domu Wuolijoki. Z całą pewnością nie można odmówić pisarce gościnności – Wuolijoki udzieliła bowiem schronienia nie tylko Brechtowi, jego żonie i dzieciom, ale również jego współpracowniczce i kochance – Margarete Steffi. Można się domyślać, że tych kilka miesięcy w Marlebäck musiało być dla wszystkich gości pisarki, jak i zapewne dla niej samej, wyjątkowo ekscytującym czasem, zwłaszcza że wkrótce w domu pojawiła się także Ruth Berlau – druga kochanka Brechta. Tak „oblepiony" kobietami Brecht rzucił się w wir pracy – z Wuolijoki pisał *Pana Puntillę…*, zaś ze Steffi i Berlau pracował nad przeróbkami wcześniejszych tekstów i nowym dramatem *Dobry człowiek z Seczuanu.* Atmosfera panująca w domu pisarki była więc wyjątkowo twórcza, choć nieco napięta. Helene Weigel, rozdrażniona przyjazdem drugiej kochanki męża (oczywiście, zaproszenie dla Berlau wyprosił u Wuolijoki nie kto inny, jak on sam), szybko sprzymierzyła się ze Steffi oraz Wuolijoki i wyeksmitowały Berlau z domu. Ten afront nie zniechęcił bynajmniej Berlau, która szybko wróciła z własnym namiotem i rozbiła go w ogrodzie Wuolijoki, przyjmując tam Brechta.

309 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938–1955*, Hrsg. Werner Hecht, Berlin, Weimar 1977, s. 90 (zapiski z 30 VII 40).

310 Laurence P.A. Kitching, *Bertolt Brecht's Collaboration with the Hella Wuolijoki on „Herr Puntila und sein Knecht Matti": The Contradiction as structural Principle*, „Journal of Baltic Studies. Association for the Advancement of Baltic Studies" 1979, Vol. 4, nr 4.

311 Ruth Berlau, *Aus einem Gespräch mit Hans Bunge*, [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"*, Hrsg. Hans Peter Neureute, s. 106.

312 Pokaźna nagroda przewidziana w konkursie na fińską wersję Volksstück (120 000 fińskich marek) tak skutecznie zmobilizowała Brechta do pracy, że nową wersję fińskiego dramatu Wuolijoki napisał zaledwie w trzy tygodnie (27.08–19.09.1940).

Seria zapisków Brechta, dokumentującego pracę nad nowym tekstem, jak i fragmenty listów Wuolijoki jasno dowodzą, że ich współpraca nie do końca układała się harmonijnie, co było wynikiem nie tylko problemów z ostatecznym ustaleniem autorstwa[313], ale i rozbieżności koncepcji dramatycznych obojga autorów. Niespełna tydzień po rozpoczęciu pracy nad dramatem Brecht zapisał w swoim *Arbeitsjournal*: „To, co mam do zrobienia, to opracowanie służącej za podstawę krotochwili, zniesienie psychologicznych konwersacji i zdobycie miejsca dla opowiadań z życia fińskiego ludu lub dla opinii, sceniczne opracowanie przeciwieństwa »pan« i »sługa« oraz oddanie temu tematowi jego poezji i komizmu"[314]. W istocie, użyte przez Brechta określenie „opracować" wydaje się zgodne z prawdą, ponieważ budowana przez niego historia oraz wplecione w nią wątki poboczne pochodziły zarówno z dramatu Wuolijoki, jak i z jej opowiadań snutych podczas wspólnych spotkań, a potajemnie, bez jej wiedzy, zapisywanych przez Margarete Steffin[315]. Większość z tych historii, które były przywołane najpierw w dramacie

---

313 Historia kłótni obojga pisarzy o prawa autorskie do tekstu jest nie mniej sensacyjna niż miłosne perypetie Brechta, który podczas pobytu w Marlebäck krążył między sypialniami (a właściwie sypialniami i namiotem) swoich kochanek. Dowodów wspólnej pracy obojga autorów nad tekstem jest wiele. Oprócz licznych notatek i korespondencji, potwierdzających tę współpracę, sam Brecht 27 sierpnia 1940 r. zapisał w *Arbeitsjournal*: „Z H[ellą] W[uolijoki] rozpocząłem Volksstück na fiński konkurs. Przygody pewnego posiadacza ziemskiego i jego szofera. Jest ludzki tylko wtedy, gdy jest pijany, bo wtedy zapomina o swoich interesach". Co więcej, oboje niedługo przed wyjazdem Brechta z Finlandii podpisali oświadczenie, potwierdzające wspólną pracę nad tekstem, ale też regulujące wszystkie kwestie finansowe i prawne związane z publikacją i inscenizacją sztuki. Można więc postawić pytanie, dlaczego tylko fińskie wydanie dramatu z roku 1946 opatrzone jest nazwiskami obojga dramatopisarzy? Otóż wszystko wskazuje na to, że Brecht bardzo szybko zapomniał i o współautorstwie fińskiej pisarki, i o jej życzliwej pomocy, dzięki której mógł bezpiecznie przetrwać wraz z rodziną i swoimi przyjaciółkami początek wojny. Gdy tylko pisarz powrócił z emigracji, opublikował *Pana Puntillę…* w wydawnictwie Desch, ale ze strony tytułowej wykreślił nazwisko Wuolijoki. Także w programie do prapremiery sztuki w teatrze w Zurychu trudno dopatrzyć się choćby notatki o udziale pisarki w powstaniu tekstu. Ostatecznie, oskarżony o plagiat i przyparty do muru przez wydawców obawiających się gróźb Wuolijoki, straszącej ich procesem, Brecht dopisał na stronie tytułowej dramatu adnotację: „Na podstawie opowiadania Helli Wuolijoki". To wymuszone, dopisane zbyt późno (już po prapremierze sztuki) i przekłamane oświadczenie, nie miało już dla Wuolijoki większego znaczenia, tym bardziej że Brecht za każdym razem marginalizował jej udział w powstaniu tekstu. Zob. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal…*, s. 106 (zapiski z 27 VIII 1940).

314 Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Werke 26. Journale 1*, Frankfurt am Main 1994, s. 421.

315 Wspomina o tym Ruth Berlau, podczas rozmowy z Hansem Bunge: „[Wuolijoki – M.W.] [b]yła niewyczerpana i gawędziła aż do nocy. Było to tak fascynujące, że sam Brecht

Wuolijoki, zostały później wykorzystane w *Panu Puntili…*, to przede wszystkim rodzinne opowieści i anegdoty związane z Roope Juntala – kuzynem męża pisarki, niezwykle barwną, choć niekoniecznie pozytywną postacią. Nie bez przyczyny Juntala, określany przez pisarkę jako typowy fiński posiadacz ziemski, porównany zostaje w jej opowiadaniu do Bacchusa. Ten wyjątkowo towarzyski człowiek, znany jako „człowiek o nieprzeciętnie wysokiej tolerancji na alkohol i imponującym dowcipie w stanie upojenia"[316], zyskał sobie dużą popularność wśród rodziny i sąsiadów, a zdarzenia, których był uczestnikiem, najczęściej w stanie upojenia alkoholowego, obrosły legendą, tak jak przytoczona w dramacie opowieść o wyprawie Puntili po alkohol, kończąca się zaręczynami bohatera z przypadkowo spotkanymi kobietami[317]. Również główne wątki dramatu – planowane małżeństwo Ewy, romans Puntili z ciotką Hanną, w końcu postać towarzyszącego Puntili szofera, pochodzą z dramatu Wuolijoki, podobnie jak wiele fragmentów dosłownie przepisanych przez Brechta z innych tekstów fińskiej autorki[318]. Nawet dopisane przez Brechta opowieści kobiet robotnic, jeśli wierzyć Wuolijoki, także są jej własnością: „Największa zmiana w sztuce dotyczyła zatem struktury. W miejsce moich czterech aktów pojawiło się dziewięć obrazów, budowa całkiem zatem pochodzi od Brechta, tak samo jak układ epicznych opowiadań w obrazach z kobietami. Same opowiadania w całości pochodzą ode mnie"[319].

Zapiski obojga autorów niezbicie dowodzą, że Brecht, pracując nad istniejącym już materiałem, w zasadzie koncentrował się przede wszystkim na ideologicznym wymiarze sztuki. Dlatego opowieści Wuolijoki miały olbrzymi potencjał, przede wszystkim w sensie politycznym. Fińskie historie ludowe posłużyły w dramacie jako marksistowski komentarz do społecznej niesprawiedliwości i apel wzywający proletariat do walki klasowej, a postacie Puntili i szofera stały się prostą egzemplifikacją stosunków społecznych. Nie sposób oprzeć się jednak wrażeniu,

---

nie odzywał się ani słowem. Margarete Steffin usiadła za palmą. Stamtąd stenografowała wszystkie te wspaniałe historie. My o tym wiedzieliśmy, ale Hella nie". Por. Ruth Berlau, *Aus einem Gespräch mit Hans Bunge*, [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"*, s. 106.

316 *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"*, Hrsg. Hans Peter Neureuter, s. 20.

317 Historia ta w rzeczywistości wydarzyła się podczas urodzin Wuolijoki dwadzieścia lat wcześniej. Ponieważ pijany już Juntala nie mógł niczym ugasić swojego pragnienia, postanowił kupić alkohol, co w czasach prohibicji było nie lada zadaniem, gdyż alkohol można było oficjalnie nabyć jedynie dla celów medycznych. Juntali, jako znanemu i poważanemu obywatelowi, nie wypadało kupować samogonu, postanowił więc wyłudzić od weterynarza receptę na alkohol dla swoich rzekomo chorujących na szkarlatynę krów.

318 Przykładem tego rodzaju zapożyczeń może być choćby przemowa Mattiego do śledzi, pochodząca z napisanej przez Wuolijoki (pod pseudonimem Felix Tuli) w roku 1935 komedii *Kulkurivalssi*.

319 Hella Wuolijoki, *Zur Enstehung des Stücks*, [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"*, Hrsg. Hans Peter Neureuter, s. 104–105.

że upolitycznienie ludowych historii w myśl marksizmu siłą rzeczy doprowadziło do uproszczenia zarówno samych opowieści, jak i występujących w nich postaci. Czar ludowych fińskich opowiadań i anegdot przywoływanych przez Wuolijoki prysł pod ciężarem siermiężnej ideologii, konfrontującej ze sobą dwa niezmienne, niemalże odlane z formy typy postaci, dręczone jedynie problemami klasowej niesprawiedliwości. Nic dziwnego, że w oczach Wuolijoki marksistowska komedia wydawała się pękać w szwach. Jeszcze po latach pisarka wspominała: „Brecht sproletaryzował trochę dość łagodną mieszczańską komedię [. . .]”[320]. Można przypuszczać, że Wuolijoki wyobrażała sobie *Pana Puntilę. . .* raczej jako naturalistyczną komedię środowiskową, oczekując lżejszego humoru i większej różnorodności charakterologicznej postaci. Nadanie proletariackiego rysu burżuazyjnej komedii sprawiło, że ostro zarysowane postaci Wuolijoki stały się niemal bezbarwne, niektóre sceny z kolei, jak zarzucała Brechtowi pisarka, „są nudne” i „nie popychają akcji do przodu”, co więcej, „są zbyt epickie, aby stać się dramatyczne”[321]. Brecht zarzuty Wuolijoki przyjął raczej ze złośliwą obojętnością. „H(ella) W(uolijoki) – pisał w *Arbeitsjournal* – czyta właśnie *Puntilę* i zdaje się być mocno przerażona. On nie jest dramatyczny, nie jest śmieszny, itd. Wszystkie postaci mówią tak samo, zamiast [mówić – M.W.] różnorodnie jak w życiu i w sztukach H(elli) W(uolijoki)”[322].

W rozpoznaniu Wuolijoki, widzącej w *Panu Puntili. . .* tylko burżuazyjną komedię z proletariackim rysem, jest pewna słuszność. Również krytycy dostrzegli w dramacie Brechta i Wuolijoki w pewnym sensie „produkt pośredni”. Po szwajcarskiej premierze Werner Weber ocenił komedię jako „jeden ze słabszych Brechtowskich arkuszy z obrazkami”[323], a jego ocenę potwierdzały inne recenzje, kwitując tekst słowami: „Z pewnością nie można powiedzieć, że ta sztuka jest wybitnie zła – niewątpliwie jednak nie jest dobra”[324]. Zastrzeżenia krytyki budziła nie dość jasna koncepcja ujęcia marksistowskiej komedii w ramy gatunku Volksstück. „Jak na Volksstück jest za mało prosta – jak na »artystyczne« dzieło za mało zwięzła i niedopracowana”[325] – pisano, wyrażając jednocześnie wątpliwość co do komediowego potencjału *Puntili. . .*: „Będą się pytać »czy to komedia?« Ja sam nie odebrałem Puntili jako śmiesznego”[326]. Wbrew oczekiwaniom Brechta, krytyka skoncentrowała się nie tyle na postaci Mattiego i jego relacji z Puntilą, ile na najbardziej wyrazistym bohaterze, czyli właśnie Puntili, rozpatrując nieustannie konflikt wewnętrzny między dobrym a złym kapitalistą. Dla krytyków

---

[320] List do Johannesa Schleuninga z 13 XII 1948, [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“*, Hrsg. Hans Peter Neureuter, s. 105.

[321] Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal. . .*, s. 177 (zapiski z 24 IX 40).

[322] *Ibidem*.

[323] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“*, Hrsg. Hans Peter Neureuter, s. 147.

[324] *Ibidem*, s. 152.

[325] *Ibidem*.

[326] *Ibidem*, s. 148.

właśnie Puntila był jedyną konsekwentnie i „po brechtowsku" poprowadzoną postacią, podczas gdy pozostałe postacie uznano za „naprawdę niejasno scharakteryzowane", zarzucając nawet autorowi, że celowo ośmiesza swoich bohaterów, czyniąc z nich „istoty ograniczone":

> Dlaczego w decydujących scenach wszyscy chłopi i wszystkie kobiety z ludu przedstawiani są jako głupie, uniżone istoty, które pozwalają się oszukiwać, szykanować i wypędzać, bez stawiania najmniejszego oporu? Z pewnością niestety, są też i tacy ulegli robotnicy – ale na pewno nie wszyscy są tak głupi, a właśnie świadomi robotnicy stanowią dzisiaj istotę ruchu postępowego[327].

Ekscesy Puntili przyćmiły również wątki poboczne, niekiedy o wiele bardziej dramatyczne niż sceny ukazujące wychudzonych chłopów sprzedawanych do pracy na targach niczym bydło. Tak dzieje się między innymi z opowiadaną przez Emmę historią młodego rewolucjonisty umieszczonego w obozie, gdzie więźniowie z głodu musieli jeść trawę, i epizodem, w którym Puntila zdradza się jako sympatyk narodowego socjalizmu i członek Nationale Schutzkorps. O ile jednak polityczne sympatie kapitalisty wydają się zgodne z duchem czasu, o tyle pozostałe, pobieżnie zarysowane wątki rażą anachronizmem. Sugerowanie po roku 1948, że fińska klasa robotnicza upatruje swojego ratunku w komunistycznej Rosji, trąci, delikatnie rzecz ujmując, znaczną przesadą. Słusznie zauważał Francois Bondy, dziennikarz zurychskiego „Die Weltwoche", że „Brecht sprawia tu wrażenie kogoś, kto ocalał z czasów, gdy komunizm był bardziej spójny, miał twarz, wyrastał bardziej z podłoża socjalnego niż z polityki wielkomocarstwowej, otwarcie dyskutował ze światem i sam do tej dyskusji zapraszał oraz mobilizował"[328]. Jeszcze bardziej druzgocąca dla *Pana Puntili…* wydaje się z dzisiejszej perspektywy ocena Ossipa Kalentera, mówiącego wprost: „Niejedno w tej sztuce – i chodzi tu nie tylko o powierzchowność – sprawiało wrażenie dziwnie przestarzałego i dalekiego od przykrej rzeczywistości. Wydaje się to wskazywać nie tyle na nadchodzącą formę teatru, co raczej na minioną, na Berlin 1920 roku"[329]. To, co dla fińskiego społeczeństwa tuż po zakończeniu wojny było jeszcze palącym i nierozwiązanym nadal problemem, publiczności w Szwajcarii musiało wydawać się niemalże skansenem. Także premiera *Pana Puntili…* we wschodnim Berlinie w roku 1949, a zatem prawie cztery lata po wprowadzonej przez Sowietów reformie rolnej, budziła ambiwalentne uczucia, sprawiając wrażenie raczej historycznego epizodu. Reakcją Brechta na powtarzający się zarzut nieaktualności sztuki było dopisanie prologu, tłumaczącego konieczność nieustannej walki. Także

[327] *Ibidem*, s. 154.
[328] *Ibidem*, s. 150.
[329] *Ibidem*, s. 155.

w programie teatralnym berlińskiej premiery autor wyjaśniał: „Dlaczego *Pan Puntila i jego sługa Matti* może być nadal aktualny? Ponieważ uczymy się nie tylko w walce, ale też z historii walk. Ponieważ pokłady minionych epok jeszcze długo pozostaną w duszach ludzi”[330]. Powołując się w końcu na samego Marksa, Brecht cytuje fragment jego *Przyczynku do heglowskiej filozofii prawa*:

> Historia jest gruntowna i przechodzi przez wiele faz, zanim złoży do grobu jakąś starą formację. Ostatnią fazą danej formacji dziejowej jest jej komedia. Bogowie greccy, już raz – w sposób tragiczny – śmiertelnie ugodzeni w *Prometeuszu w okowach* Ajschylosa, musieli jeszcze raz umrzeć – w sposób komiczny – w *Rozmowach bogów* Lukiana. Dlaczego taki jest przebieg historii? Aby ludzkość mogła pogodnie rozstać się ze swoją przeszłością. Takiego pogodnego losu historycznego domagamy się dla politycznych potęg Niemiec[331].

W świetle krytyki, ale i samego komentarza Brechta do sztuki, jak i jego programu teoretycznego, nasuwa się pytanie, na ile *Pan Puntila…* należy do gatunku Volksstück, na ile zaś jest „bardziej ludową” formą brechtowskiej sztuki dydaktycznej. Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że Brecht nieustannie balansuje na granicy „sztuki ludowej” i „sztuki dydaktycznej”, pozwalając im wzajemnie się przenikać. Otóż marksistowski dramat Brechta, niemalże wzorem słownikowej definicji pojęcia Volksstück, nie rozgrywa się wśród anonimowej masy proletariatu wielkiego miasta, jak można by się tego spodziewać, lecz w środowisku wiejskim, gdzie kontakty Puntili i Mattiego, a w szerszej perspektywie – pana i jego służących, są widoczne jak na dłoni. Głównym motywem sztuki jest oczywiście relacja pana i sługi, ale zostaje ona znacznie przeformułowana przez Brechta w stosunku do wzoru tradycyjnej Volksstück, wykorzystującej ten schemat klasowych zależności. Jeszcze w dziewiętnastowiecznej Volksstück Matti z pewnością awansowałby w strukturze społecznej, żeniąc się z Ewą, jeśli zaś jego intencje byłyby nieszczere, a on sam knułby przeciwko moralności, zostałby surowo ukarany przez los. W *Panu Puntili…* Brecht odchodzi od tego prostego rozwiązania, bowiem sługa, jako dziedzic majątku Puntili, nie mógłby przekazać widzowi żadnej nauki, a przynajmniej nauki płynącej z marksistowskiego przesłania zawartego w pożegnaniu Mattiego, wieszczącego nadejście klasowych przemian. Pod znakiem zapytania przynależność *Punitli…* do gatunku Volksstück stawia jednak nie tyle dominujący dydaktyczny ton, ile przede wszystkim zmarginalizowanie w sztuce znaczenia ludu. Poruszający się w cieniu reprezentanci ludu są tylko jednym z obiektów i ani przez moment nie stają się podmiotem akcji dramatycznej.

---

[330] *Theaterarbeit…*, s. 46.

[331] Karol Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, [w:] Karol Marks i Fryderyk Engels, *Wybrane pisma filozoficzne 1844–1846*, Książka i Wiedza, Warszawa 1949, s. 19.

III
NOWA VOLKSSTÜCK DRAMAT PROWOKACJI DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

1. „Sztuka jest martwa, nie zjadajcie tego trupa!" Rewolucyjne mariaże Volksstück

W roku 1967 początkujący reżyser Peter Stein podczas prapremiery *Vietnam Diskurs* w reżyserii Petera Weissa w Münchner Kammerspiele, gdzie był zatrudniony jako asystent Fritza Kortnera, niespodziewanie zaczął zbierać wśród publiczności datki na Wietkong. W ten sposób realizował postulaty swojej „demokratycznej praktyki"[1], której celem miała być autonomia teatru, rozumiana jako „warunek konieczny teatru chcącego spełnić swoją ambicję bycia formą demokratyczną w społeczeństwie, które nie jest naprawdę demokratyczne"[2]. Stein wywołał tym niemałe poruszenie i w atmosferze skandalu musiał pożegnać się z monachijską sceną. Incydent ten nie złamał jednak jego kariery, jak wróżono młodemu reżyserowi, bo już kilka miesięcy później znalazł on swoje miejsce na lewicującej scenie Berliner Schaubühne, gdzie *Vietnam Diskurs* zdobył odpowiedni, anarchistyczny wydźwięk, zaś niepokorny twórca bez przeszkód mógł w dalszym ciągu urządzać kwesty – tym razem na rzecz amerykańskich dezerterów. Wśród wielu komentarzy towarzyszących spektaklowi Steina można znaleźć i taki, utrzymany w duchu lat 60., iście rewolucyjny manifest:

> Teatr, również ten, stanowi część oficjalnego przedsiębiorstwa kulturalnego. Potrzeba buntu pokonanego przeciwko panującemu jest wyrażana przez lewicowy *Bildungstheater*, marksistowską dialektykę w formie pseudorewolucyjnych estetów zagnieżdżonych w łonie Zachodu i głęboko zintegrowanego z najniższymi warstwami [społeczeństwa – M.W.]. Inaczej mówiąc: establishment pieprzy jednostki antyautorytarne, które po nieoczekiwanie przeżytej rozkoszy znowu całkiem dobrze

---

[1] Por. *Viet Nam Diskurs, Tagebuch eines Konfliktes*, Berliner Extra-Dienst, 29 I 1969, s. 7–11.

[2] Cyt. za: Dorothea Kraus, *Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre*, [w:] *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Hrsg. Ingrid Gilcher-Holtey, Frankfurt am Main 2006 s. 137.

> i zupełnie od nowa potrafią się różnicować. [...] Nie tylko *Dokumentartheater* w kapitalizmie jest do dupy[3].

Stein nie był oczywiście jedynym artystą postrzegającym wojnę w Wietnamie, podobnie jak rzesze protestujących studentów, jako przejaw moralnego zakłamania i fasadowości politycznych deklaracji zachodnich władz kapitalistycznych ani też jedynym artystą mającym odwagę otwarcie podważać sens uprawianej sztuki, zdecydowanie nieadekwatnej do społeczno-politycznych uwarunkowań tego czasu. Wykrzykiwany przez studentów w maju 1968 roku slogan „Sztuka jest martwa, nie zjadajcie tego trupa!" mógłby posłużyć jako naczelne hasło towarzyszące przemianom repertuarowym w Niemczech już od roku 1966. Oczywiście, słowo „już" w obliczu artystycznej, jak i administracyjnej stagnacji scen niemieckich i austriackich na przełomie lat 50. i 60. jest tutaj pewną przesadą. Nie ulega bowiem wątpliwości, że teatry w Berlinie, a zwłaszcza w nadal zapatrzonym w swoją przeszłość Wiedniu, od dawna wymagały natychmiastowej „resuscytacji" programowo-organizacyjnej.

Temu przekonaniu dawały wyraz propozycje repertuarowe w sezonie 1966/1967. Jednym z pierwszych wyraźnych znaków zwrotu w stronę teatru społecznie i politycznie zaangażowanego było zainteresowanie odłożonym do lamusa, jak mogłoby się zdawać, gatunkiem Volksstück. Inscenizacja *Italienische Nacht* Horvátha i prapremiera *Jagdszenen aus Niederbayern* (Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii) Martina Sperra wywołały spory ferment w repertuarach niemieckich teatrów, stając się jednocześnie – jeśli wierzyć ówczesnej krytyce – symbolicznym początkiem odnowy gatunku realistycznej Volksstück. Kiedy analizujemy tło społeczno-polityczne lat 60., sukces obu produkcji, jak i późniejsza kariera Volksstück, raczej nie wprawiają w zdumienie. Proces polityzacji sztuki, rozpoczęty jeszcze przez Rolfa Hochhutha, Heinara Kipphardta i Petera Weissa, wpisany w nowy kontekst społeczno-politycznych transformacji, przybrał w latach 60. formę artystycznej rebelii, której celem stało się uczynienie z teatru „warsztatu rewolucji", dzięki czemu zatracić miał on swój „mieszczański, eskapistyczny status"[4]. O ile „teatr lat 50. był teatrem »poetyckim«, o tyle w latach 60. akcent przesunął się na teatr »polityczny«"[5]. Nowemu okresowi w dziejach teatru, jednoznacznie zorientowanemu politycznie, miało – zdaniem

---

[3] *Das Vietnam-Kollektiv des Ensembles der Staatsbühne am Helleschen Ufer: Rückblick auf die Arbeit am „Viet Nam Diskurs" der Schaubühne am Helleschen Ufer Berlin*, „Theater heute" 1969, H. 4, s. 24.

[4] Guido Hiß, *Theater am achtundsechzig. Werkstatt der Revolution oder ästhetischer Fluchtpunkt?*, [w:] *Aufbau – Umbau – Neubau. Studien zur deutschen Kulturgeschichte nach 1945*, Hrsg. Silke Flegel, Frank Hoffmann, Frankfurt am Main, Wien 2008, s. 207–208.

[5] Jürgen Hein, *Das Volksstück*, [w:] *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Hrsg. O. Knörrich, Stuttgart 1981, s. 318.

Günthera Rühle – towarzyszyć przesłanie: „Sprzeciwić się tradycji w teatrze, nie zachowywać się afirmatywnie"[6]. Zerwanie z afirmatywną sztuką, teatrem absurdu i teatrem pogrążonym w filozoficznej refleksji, daleko odbiegającej od palących spraw rzeczywistości, nie było jednak wyłącznie pokłosiem wojny wietnamskiej. Dla społeczeństwa Niemiec i Austrii wydarzenia na Półwyspie Indochińskim bez wątpienia nie stanowiły bezpośredniej przyczyny masowych protestów, co najwyżej stały się tłem dla przybierającego na sile już od początku lat 60. masowego buntu. Katalizatorem społecznego niezadowolenia, które zyskało wkrótce postać studenckiej rewolty, były tak w Niemczech, jak i w Austrii przede wszystkim problemy polityki wewnętrznej. Po aferze „Der Spiegel"[7] w roku 1962, odebranej przez niemieckie społeczeństwo jako rządowa próba zamachu na wolność prasy, nadzieje na odnowę życia politycznego ostatecznie przekreśliły wybory do parlamentu w roku 1966, zakończone koalicją SPD z CDU/CSU, gwarantującą obu partiom zdecydowaną większość parlamentarną, przez co istnienie opozycji, niemającej najmniejszego wpływu na kształt prowadzonej polityki, mogło mieć jedynie znaczenie symboliczne. Także narastające w kraju tendencje neofaszystowskie i recesja kończąca mit cudu gospodarczego Niemiec generowały szereg społecznych animozji i coraz mocniej podważały układ sił politycznych, a zarazem wiarę w powodzenie kapitalizmu. Austria, mimo wszystko dość stabilna ekonomicznie, nawet w szczytowym okresie studenckiej rewolty nie doświadczyła takiej eskalacji konfliktów, jaka nastąpiła w Niemczech. Niemniej również nad Dunajem dało się odczuć silniejsze tendencje do negowania dotychczasowego kształtu niemalże wszystkich płaszczyzn społeczno-politycznej aktywności. Wystąpienia te nie przybierały formy tak agresywnych politycznych protestów jak w Berlinie, kończyły się raczej na artystycznych prowokacjach inicjowanych przez społeczność akademicką, z czasem skupiającą się wokół Nowych Akcjonistów. O ile więc w Niemczech kładziono silny akcent na *stricte* polityczny wymiar teatralnych działań, do tego stopnia, że „w sojuszu z tekstem dramatycznym teatr niemiecki [...] stał się znaczącą instytucją kształcenia, świeckim kościołem, najwyższym

[6] Günther Rühle, *Anarchie in der Regie?*, Frankfurt am Main 1982, s. 24.

[7] W jednym z wydań „Der Spiegel" dziennikarz Conrad Ahlers ujawnił informację o fatalnym stanie niemieckiej armii. Źródłem szokujących informacji, z których wynikało, że Niemcy są militarnie bezradni wobec ewentualnej inwazji wojsk Układu Warszawskiego, były dla dziennikarza wyniki kontroli przeprowadzonych przez NATO. Niemniej Ministerstwo Obrony uznało, że informacje zawarte w artykule naruszają tajemnicę państwową. Zarówno Ahlers, jak i wydawca „Der Spiegel" zostali oskarżeni o zdradę kraju i aresztowani, co doprowadziło do gwałtownych protestów społeczeństwa (traktującego działania rządu jako próbę ograniczania wolności prasy) oraz stało się jedną z przyczyn rozpadu rządu i ustąpienia premiera Konrada Adenauera.

dobrem kultury”[8], o tyle w Austrii kontrowersyjne działania teatralne, w dużej mierze prowadzone w przestrzeni miejskiej, stały się po prostu alternatywą dla „restauracyjnego tradycjonalizmu lat 50. i wczesnych lat 60., przede wszystkim [były wyrazem – M.W.] tendencji [do] powszechnej interpretacji i oceny oficjalnych postulatów austriackiej literatury”[9]. Nie oznacza to jednak, że austriacki ruch kontestacji stronił od politycznej refleksji. Widać to szczególnie wyraźnie po wyborach parlamentarnych (zbiegających się w czasie z wyborami w Niemczech), w których niespodziewane zwycięstwo odniosła konserwatywna partia ÖVP, uniezależniając się tym samym od niewygodnej dla niej koalicji z postępową i liberalną SPÖ.

Można pokusić się zresztą o rozpatrzenie tego wyborczego wyniku w kontekście ówczesnej literatury i sztuki austriackiej, tonącej w resentymentach wobec I Republiki i będącej wyrazem – jak nazywał ten rodzaj refleksji Walter Weiss – „zadumy nad Austrią”[10], skłonnej do kultywowania narodowych mitów, co niekiedy wręcz ocierało się o swego rodzaju „austriacką hagiografię”. Kontynuując tradycje przedwojenne, austriacka literatura i teatr odcinają się bowiem od prezentowania wszelkich antagonizmów społecznych czy kwestii politycznie niewygodnych, w tym oczywiście zasadniczego problemu – udziału w zbrodniach nazizmu[11]. Do ciekawych refleksji prowokuje dziś analiza powojennych repertuarów wiedeńskich teatrów, wykazujących wyraźną tendencję do promowania autorów austriackich (Hugo von Hofmannsthala, Franza Theodora Csokora, Ferdinanda Brucknera), pisarzy prześladowanych i skazanych w czasie wojny na artystyczną banicję (Hansa Weigela, Jury Soyfera, Ödöna von Horvátha), w końcu tekstów autorstwa Austriaków piętnujących nazizm

---

[8] Guido Hiß, *Theater am achtundsechzig…*, s. 219.

[9] Walter Weiss, *Die Literatur der Gegenwart in Österreich*, [w:] *Deutsche Gegenwartsliteratur: Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Hrsg. Manfred Durzak, Frankfurt am Main 1981, s. 607.

[10] *Ibidem*, s. 603.

[11] Niebagatelne znaczenia dla refleksji o udziale Austrii w II wojnie światowej miało *Memorandum moskiewskie* z roku 1943 zaczynające się od słów: „Rządy Zjednoczonego Królestwa, Związku Radzieckiego i Stanów Zjednoczonych zgadzają się, że Austria, pierwszy wolny kraj, który miał stać się ofiarą typowej polityki agresji Hitlera, powinna zostać uwolniona od niemieckiej władzy”. Dalsza część dokumentu, wspominająca o moralnej odpowiedzialności Austrii za współudział w zbrodniach nazizmu: („Austrii przypomina się jednak także o tym, że ponosi odpowiedzialność za udział w wojnie po stronie hitlerowskich Niemiec, od której nie ucieknie, i że z okazji ostatecznego rozliczenia nieuniknione będzie uwzględnienie, jak bardzo sama przyczyniła się do swojego uwolnienia”), zdaje się ginąć w cieniu pierwszego zdania moskiewskiej deklaracji. To niefortunne stwierdzenie zawarte w memorandum stało się pretekstem do moralnej ablucji, będąc często częścią politycznej retoryki.

i zdecydowanie dystansujących się od nazistowskiej przeszłości kraju[12]. Polityka programowa teatrów jasno dowodzi swoistej cenzury, eliminującej z oficjalnego, a zatem preferowanego i wysoko dotowanego przez państwo obiegu literackiego i teatralnego, dzieł niespełniających kryteriów wiedeńskiej „Hochkultur"[13]. Promowanie twórców od dziesięcioleci obecnych w życiu kulturalnym Austrii, a przy tym brak zainteresowania, czy wprost izolowanie młodych artystów[14], prowadziło pokolenie lat 60. do w pełni słusznego przekonania, że żyje ono w „dławiącej grobowej ciszy, zarówno z punktu widzenia polityki wewnętrznej, jak i kulturalnej"[15]. Z podobnymi problemami zmagał się również teatr niemiecki. Już nie tylko młodzi twórcy, zmuszeni reżyserować nowe teksty jedynie na scenach studenckich, ale i krytycy otwarcie kpili z jedynowładztwa teatralnych dyrektorów i ich „zatęchłych" planów repertuarowych. „[August] Everding w Monachium, [Harry] Buckwitz we Frankfurcie, [Bolesław] Barlog w Berlinie, [Karl-Heinz] Stroux w Düsseldorfie [rządzą – M.W.] w starych [...] teatrach o bogatej tradycji, które po wojnie zostały szybko i reprezentacyjnie odbudowane, prawie bez wyjątku jak książęta w swoich państewkach" – ironizował swego czasu Peter Iden[16].

Ta druga fala polityzacji sztuki, następująca wraz z rewoltą studencką i konsolidowaniem się radykalnych ruchów lewicowych, otwiera jednocześnie pole do refleksji o teatrze i szeroko pojętym życiu kulturalnym w kontekście tez teoretyków Szkoły Frankfurckiej, zwłaszcza dzieł Herberta Marcusego, głoszącego konieczność rewolucji wymierzonej przeciwko liberalnym instytucjom politycznym Zachodu. Marcuse, okrzyknięty przez protestujących

---

[12] Por. Evelyn Deutsch-Schreiner, *Österreichische Bühnentradition und modernes Volksstück: Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zu den Voraussetzungen der Volksstückbewegung*, „Modern Austrian Literature" 1995, Bd. 28, nr 1, s. 75–93.

[13] Równie pouczające co analiza teatralnych repertuarów lat 50. i 60. jest zestawienie państwowych subwencji. Hans Daiber wylicza, że w sezonie 1959/1960 Theater in der Josefstadt oraz Raimund-Theater otrzymały łącznie zaledwie 13 milionów szylingów dotacji, podczas gdy scena Burgtheater otrzymała dotację opiewającą na 28 milionów szylingów, zaś Wiener Staatsoper za dyrekcji Karajana (1956–1964) zwiększono subwencję z 48,9 do 69 milionów szylingów. Teatry studenckie i alternatywne były prawie pozbawione wsparcia finansowego. Por. Hans Daiber, *Deutsches Theater nach 1945*, Frankfurt am Main 1976, s. 199–202.

[14] Wielu młodych pisarzy, jak choćby Ilse Aichinger i Ingeborg Bachmann, zmuszonych było publikować w tym czasie za granicą.

[15] Elfriede Gerstl, *Zwei österreichische Dichterschicksale oder wie der Kulturbetrieb seine Opfer macht und in postument Ehrungen sich selber feiert: Ein Vortrag*, [w:] *Narren und Funktionäre. Aufsätze zum Kulturbetrieb*, Wien 1980, s. 8.

[16] Peter Iden, *Die Schaubühne am Helleschen Ufer 1970–1979*, München, Wien 1979, s. 17.

studentów „prorokiem wolności i powszechnej miłości"[17] i postawiony obok Marksa i Mao w szeregu „trzech nowych Bogów"[18] ruchu „lewackiego", stał się jego duchowym przywódcą i ideologiem, co więcej, symbolem walki o pokój. Filozofia Marcusego przedstawiona w rozprawie *Człowiek jednowymiarowy*[19], która zyskała miano katechizmu Nowej Lewicy, była *de facto* polityczną doktryną i tak też – jako program walki o zmianę powojennego porządku ustanowionego przez świat zachodni – została odczytana przez środowiska inicjujące studencki ruch kontestacji. Nie dotykając bliżej kwestii krótkotrwałości czy racjonalności tej formacji, wspierającej się na filarach „marcuseanizmu" postrzeganego przez jego adwersarzy ni mniej ni więcej tylko jako totalitarna utopia[20], trzeba przyznać, że krytyczne rozpoznanie kondycji konsumpcyjnego społeczeństwa wyłaniające się z dzieł filozofa Szkoły Frankfurckiej jest wyjątkowo trafne. W dalszym ciągu warta dyskusji wydaje się między innymi teza Marcusego o afirmatywnym charakterze kultury, a proponowane przez niego ujęcie tego problemu dostarcza istotnych tropów interpretacyjnych także dla badania rozwoju niemieckiego oraz austriackiego teatru i dramatu w drugiej połowie XX wieku. Marcuse wychodzi bowiem z założenia, że ludzie nie wykorzenili starych instytucji społecznych, przez co, wbrew pozorom, nie uwolnili się od struktur totalitarnych i nadal ulegają zamaskowanemu terrorowi. Pojęcie totalitaryzmu nie zostaje jednak użyte w tym kontekście jako synonim działania terrorystycznego czy rozwiązań *stricte* siłowych, lecz oznacza bezrefleksyjne absorbowanie przez jednostkę narzuconego odgórnie porządku społecznego. Zdaniem filozofa, dyktatura burżuazji, która zapanowała w krajach kapitalistycznych po wyparciu lewicy, doprowadziła do podporządkowania człowieka aparatowi władzy, przenikającego każdą sferę jego życia. Inwigilacja jest niezbędna do utrzymania społeczeństwa opartego na systemie instytucji, te z kolei zasadzają się na z góry zaprogramowanych stosunkach międzyludzkich. Jednostka uwikłana w taki system jest pozbawiona zdolności buntu, a nawet samodzielnej refleksji, bo stanowi jedynie produkt społeczeństwa, inaczej mówiąc jest „człowiekiem jednowymiarowym". Taki w pełni zinstytucjonalizowany

---

[17] Jedno z haseł na transparentach zawieszonych na budynku uniwersytetu w Lyonie.

[18] Ideowym hasłem ruchu studenckiego było hasło „3×M" odwołujące się do nazwisk „trzech nowych bogów" ruchu, czyli Marksa, Mao i Marcusego. Na ruch wpływ miały, obok marksizmu, maoizmu i „krytycznej teorii", także anarchizm i trockizm, religia chrześcijańska i buddyzm, w końcu egzystencjalizm i liberalizm.

[19] Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy: badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, przeł. Stanisław Konopacki, Zofia Koenig i in., Warszawa 1991.

[20] Por. Leszek Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, Paryż 1978, s. 1123; Adam Szostkiewicz, *Bunt młodych*, „Polityka" 2008, nr 1, s. 28–33.

twór nie odróżnia prawdy od fałszu, jest bierny i pozbawiony woli, bezkrytyczny wobec systemu, chłonąc go w pełni i podporządkowując się zasadzie produktywności i konsumpcji. Spod władzy systemu wyłamują się tylko jednostki pozostające na jego marginesie, czyli reprezentujące odchylenia od przyjętej normy – ludzie chorzy, narkomani bądź geniusze oraz niewielka liczba przeciwników państwa, rekrutujących się spośród inteligencji i zbuntowanych studentów. W tak skonstruowanym świecie nie ma miejsca dla wspólnoty, która zostaje wyparta przez podporządkowany systemowi tłum. Narzędziem pozwalającym utrzymać kontrolę nad tłumem – przekonuje Marcuse – jest zaś sama kultura, wprzężona w ustanowiony porządek i reprodukowana na masową skalę, co czyni z niej zaledwie towar podlegający prawom rynku, przeciętny produkt dla przeciętnego człowieka masowego. W proponowanym przez Marcusego ujęciu kultura zatraciła swoją istotę i cel, którym jest walka o prawdziwą wolność, obnażanie kłamstwa i pozorów wolności. Stając się jedynie ideologią utrzymującą ludzi w świecie fałszywych wyobrażeń, kultura jest służalcza wobec systemu i w tym sensie ma charakter afirmatywny – dosłownie afirmuje system. Będąc ideologią na usługach kapitalistycznych instytucji, kultura masowa redukuje człowieka do podporządkowanego dyscyplinie państwa elementu. Diagnoza ta jest druzgocząca – wyłania się z niej obraz kultury uśmiercającej w jednostce pierwiastek buntowniczy, a umacniającej mieszczańską moralność z jej wymogiem powiększania zasobu dóbr. Paradoksalnie więc, choć człowiek dzięki rozwojowi techniki i nauki powinien uwolnić się od nadmiaru pracy i przymusu, zdecydował się pomnażać dobra kosztem innych ludzi, jak i samej przyrody. To ekspansywne działanie, będące skutkiem kultury afirmatywnej, ma jedynie destrukcyjny wpływ – jest przyczyną militaryzacji, represji i rasizmu, prowadzi do działań z premedytacją wykorzystujących rozwój techniki i nauki do zakrojonych na szeroką skalę zbrodni.

Tak jak skostniały model teatru mieszczańskiego jest w ujęciu Marcusego egzemplifikacją afirmatywnej kultury, tak sytuowany przez krytykę w tradycji Volksstück dramat, współformujący nurt „teatru szoku" lat 60., występuje w opozycji do tego modelu jako dramaturgiczna rewolucja wymierzona przeciwko systemowi. Volksstück zarówno ta reprezentowana przez ponownie odczytane teksty Horvátha i Fleißer, jak i nowe dramaty młodego pokolenia twórców, nawiązujących do tradycji tegoż gatunku, wypływa w gruncie rzeczy z tych samych przeświadczeń co założenia filozofii Marcusego. Za podstawę odnowy Volksstück można by więc uznać doświadczenie współczesnego totalitaryzmu rozumianego zgodnie z teorią filozofa.



Ilustracja 24. „Amerykanie w Wietnamie czynią nas współwinnymi",
Tauentzienstrasse, Berlin-Schönefeld, 21 X 1967

Źródło: Timoty Scott Brown, *West Germany and the Global Sixties. The Antiauthoritarian Revolt 1962–1978*, Cambridge 2013

1.1. Volksstück – „…gatunek sam dla siebie"? [21]

Jednak pierwszym zagadnieniem, do którego warto dziś powrócić, mówiąc o Volksstück w drugiej połowie XX wieku, jest – jak sądzę – przede wszystkim nie tak oczywista kwestia gatunkowości. Ten nowy, a jednak przecież niemłody, biorąc pod uwagę jego tradycję, gatunek – jak przekonuje ówczesna krytyka – w latach 60. i 70. poszukuje dla siebie świeżej formuły. Pewne wątpliwości – przynajmniej w świetle genologii – może rodzić postulat, stawiany przez krytyków i autorów, o rzekomym odrodzeniu i twórczej kontynuacji gatunku Volksstück. Zważywszy na wieszczoną w drugiej połowie wieku śmierć gatunków, która, „rozłożona na raty", trwa ponoć już co najmniej od czasów romantyzmu, nagminnie powtarzane twierdzenie o odrodzeniu się Volksstück może wydawać się nadużyciem. Sceptycy tezy o odrodzeniu się Volksstück w drugiej połowie XX wieku mogliby śmiało uznać, że już sam fakt zagłady gatunków wyklucza realistyczny dramat lat 60. i 70. z pola widzenia debaty o możliwej przynależności do tego, ale

[21] Friedrich Schlegel, *Rozmowa o poezji*, cyt. za: Zygmunt Łempicki, *Studia z teorii literatury*, Warszawa 1966, s. 39.

też jakiegokolwiek innego gatunku. Powodzenie takiej krytyki wydaje się jednak wysoce wątpliwe i to przynajmniej z kilku powodów.

Otóż, przekonywanie kogokolwiek o tym, że sieć genologicznej taksonomii jest współcześnie wyjątkowo splątana, a stopień jej „zasupłania" odpowiada płynności zachodzącej pomiędzy poszczególnymi formami literackimi, wydaje się czynnością zbędną. Podobnie jak naiwnością byłoby oczekiwanie, że literatura będzie wierna historycznie określonym paradygmatom gatunkowym, sprowadzając się tym samym do realizowania niezmiennych zasad konstrukcyjnych niepodlegających swobodnej grze referencji. Literatura jest dziś wszystkim, tylko nie odbiciem sztywnej gramatyki genologicznej. Pokłosiem rzekomego zanikania gatunków, którego znakiem jest „eksponowanie heterogeniczności tworzywa i tematyzacja zasad jego organizacji"[22], czyli w praktyce gatunkowy synkretyzm i jawnie sylficzna struktura dzieła, jest przecież niczym innym jak rodzeniem się nowych gatunków. „Gatunki zanikają, ale gatunki powstają i trwają"[23] – przekonuje Stanisław Balbus i zaznacza, że problem tak zwanej „bezgatunkowości" nie jest bynajmniej bolączką samej literatury, czy jej autora, ale odbiorcy skonfrontowanego z koniecznością odpowiedniego sklasyfikowania dzieła.

> Otóż im bardziej gatunki literackie się rozpadają – pisze Balbus – tzn. im bardziej dekonstruują się ich paradygmaty, lub mówiąc ściślej – im bardziej konkretne teksty literackie z paradygmatów tych nie chcą korzystać, albo co więcej – korzystają z nich, aby im zaprzeczyć – tym częściej pojawiają się w tychże tekstach różnego rodzaju i rzędu sygnały tradycyjnej przynależności gatunkowej[24].

Obserwacje Balbusa, krytycznie syntezujące propozycje teoretyczne badaczy literatury podejmujących się rozpatrywania problemów genologicznych kwalifikacji[25], są istotne dla rozważań nad ożywaniem tradycji Volksstück pod koniec

---

[22] Ryszard Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Studia o narracji*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Wrocław 1982, s. 63.

[23] Stanisław Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki, Warszawa 2000, s. 20.

[24] *Ibidem*, s. 25.

[25] Referowanie choćby wybranych aspektów wielowątkowej dyskusji teoretycznoliterackiej skupionej wokół zagadnień genologii nie wydaje się w tym miejscu ani konieczne, ani rozsądne. Próba skondensowanego zarysowania choćby głównych wątków badań nad szeroko pojętą gatunkowością w ramach przedkładanej tutaj rozprawy byłaby prawdopodobnie znakiem szaleństwa autorki i z oczywistych względów niechybnie musiałaby skończyć się porażką. Tym, co z perspektywy badań nad gatunkiem Volksstück jest natomiast istotne dla refleksji nad jego historią i rozwojem, to pewna ogólna, choć przecież nie od zawsze oczywista konkluzja (przytaczana zresztą powyżej), że ani, niejako od początku wpisane w gatunek Volksstück, rozmycie jego konturów, ani późniejsze

lat 60. już choćby z tego względu, że podkreślają autorską intencję, aby odczytywać te dramaty w kontekście *de facto* nie tylko przecież suchych genologicznych przyporządkowań, ale i odniesień społecznych oraz kulturowych, w oczywisty sposób determinujących kształt dzieła literackiego. Ta autorska intencja, czyli mówiąc inaczej „instrukcja obsługi" dzieła, zostaje dołączona przez pisarza do tekstu w momencie, gdy przypisuje go on do konkretnego gatunku, a przez to modeluje jego odbiór. To jednak, w jak bliskiej relacji pozostaje ów tekst z regułami gatunkowymi, albo raczej jak dalece odbiega od historycznie utwierdzonej struktury gatunkowej, nie ma znaczenia prymarnego. Istotne jest mianowicie to, jak przypisanie dzieła do konkretnego gatunku, a więc tradycji jego powstania, społecznego znaczenia, w końcu sposobu istnienia w kulturze i relacji z innymi dziełami, wpływa na jego odczytanie przez odbiorcę. Mówiąc jeszcze inaczej, liczy się to, co autor chce osiągnąć i co osiąga dzięki tej „gatunkowej herezji", której celem nie jest bynajmniej próba kontynuacji jakiegoś gatunku, oparta na asymilacji z nim, ale swoista gra semiotyczna, prowadząca do krytycznej interakcji tekstów, a w końcu interakcji dzieła z jego odbiorcą.

Realistyczny, zaangażowany dramat lat 60. i 70., odwołujący się do tradycji dramatu ludowego, jest doskonałym przykładem takiej – posługując się określe-

---

transformacje, w różnym stopniu odnoszące się do jego tradycji i pretendujące do stanowienia o jego odnowie, nie dyskwalifikują Volksstück jako gatunku i nie podają w wątpliwość jej gatunkowej ciągłości. Problem ten – powracająca w badaniach teza o kontynuacji i upadku Volksstück – był już zresztą omawiany w podrozdziale „Sinusoida upadku i odnowy. Stań badań", jednakże zaakcentowanie pewnych wątpliwości dotyczących kwalifikacji genologicznych omawianej tu zaangażowanej dramaturgii drugiej połowy XX wieku wydaje się więcej niż istotne. Raz, z uwagi na sam fakt zaistnienia w przestrzeni krytycznej refleksji nad problemem odnowy gatunku Volksstück na przełomie lat 60. i 70., dwa, ze względu na bardzo niejednorodny sposób obchodzenia się przez autorów z tradycją gatunku (niekiedy także sięganie po nią na wyrost), w końcu także dlatego, że sposób sformułowania genologicznych aluzji w realistycznej Volksstück jest nie tylko intrygujący z punktu widzenia rozwoju dramatu europejskiego w ogóle, ale po prostu nadaje pewien charakterystyczny rys współczesnemu niemieckojęzycznemu dramatowi i zdaje się programować dynamikę jego rozwoju w kolejnych latach, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części tej rozprawy. Natomiast przywoływane powyżej stanowiska teoretyczne poruszające zagadnienia genologiczne istotne z punktu widzenia badań nad fenomenem Volksstück należy odczytywać w kontekście kanonicznych pozycji literatury przedmiotu, mianowicie dzieł Michała Bachtina, Tzvetana Todorova, Jacques'a Derridy. Por. Michał Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, Warszawa 1986; Tzvetan Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, przeł. Alberta Labuda, [w:] *Studia z teorii literatury*, Ser. 2, red. Kazimierz Bartoszyński, Michał Głowiński, Henryk Markiewicz, Wrocław 1988; Jacques Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, [w:] idem, *Pismo filozofii*, przeł. Krzysztof Kłosiński, Warszawa 2004.

niem Balbusa – „hermeneutycznej przestrzeni genologicznej", w której reprezentatywne dla danej tradycji literackiej teksty funkcjonują jako „magazyn" gotowych do użycia form. Już krytyczno-społeczny dramat Horvátha, świadomie grający z konwencją Volksstück, wskazuje, jak trudno w przypadku tej tradycji literackiej i teatralnej mówić o wierności gatunkowej *sensu stricto*, co dramaturgia lat 60. bez wątpienia potwierdza. Od początku swojego istnienia Volksstück jest przecież gatunkiem niejednorodnym, formalnie niezwykle labilnym, co nie zmienia faktu, że istnieje w charakterystycznej sieci powiązań społeczno-kulturowych, zyskuje określony rys i gatunkową specyfikę – nawet jeśli podstawą tejże specyfiki jest rzeczona płynność form. Późniejsze odwołania do gatunku Volksstück opierają się więc na grze różnorodnych aluzji genologicznych, krytycznej grze odniesień do znanej i szeroko rozpoznawalnej tradycji literackiej i teatralnej, jaką w obszarze niemieckojęzycznym bezsprzecznie jest Volksstück. Jasne jest, a przynajmniej powinno być, że w drugiej połowie XX wieku, gdy mówienie o wierności gatunkowej może być co najwyżej żartem, autorzy realistycznej, nowej Volksstück w żadnej mierze nie kontynuują tego gatunku jako takiego, ale odwołują się do pewnej konwencji. Wpisywanie dzieła w sieć gatunkowych taksonomii i bardzo specyficzny kontekst społeczno-kulturowy towarzyszący rozwojowi Volksstück jest swoistą dyskusją i z przywoływaną tradycją, i z samym odbiorcą. Domagając się bowiem odczytywania tekstu w konwencji Volksstück, autor wskazuje konkretne kierunki odniesień – do znamion zespołu kanonicznych tekstów reprezentatywnych dla gatunku, do charakterystycznych dla nich zasad konstrukcyjnych, ale też prezentowanego w tych tekstach światopoglądu, w końcu całego społecznego i kulturowego anturażu, z recepcją włącznie. W przypadku realistycznego dramatu lat 60. i 70., odbieranego przez krytykę jako przykład nowej Volksstück – często takie odczytanie arbitralnie zostaje przecież narzucone przez samego autora – gatunek zostaje niejako zaprzeczony, jest antygatunkiem, a najistotniejszym aspektem jego istnienia jest zaprzeczanie odbiorczym oczekiwaniom. Autorzy nie sięgają bowiem po konwencję teatru i dramatu ludowego po to, aby utwierdzać schematy odbiorcze, ale właśnie po to, aby je przełamywać. Paradoksalnie, im bardziej dekonstruują gatunkowe paradygmaty Volksstück, tym bardziej je eksponują, uwydatniają specyfikę Volksstück, aby ją obnażyć, a wraz z tym obnażyć odbiorcze przyzwyczajenia i schematy myślowe widza. Przywoływanie dobrze rozpoznawalnej konwencji po to, aby zawiesić zasadę porozumienia między sceną a widownią, zobowiązującą autora do przestrzegania określonej formy, odbywa się we współczesnej Volksstück na kilku płaszczyznach jednocześnie – tematycznej, konstrukcyjnej, w końcu i językowej.

Refleksję o dramacie lat 60. i 70., a dokładnie mówiąc o pewnym nurcie tej dramaturgii, mianowicie tej jej części, która na różne sposoby wpisuje się w dyskusje o krytycznej odmianie Volksstück tego czasu, należy zacząć od próby usytuowania tych tekstów w zastanym krajobrazie literackim i teatralnym drugiej połowy XX wieku. Autorzy realistycznej Volksstück idą bowiem o krok dalej niż

choćby Peter Weiss, Tankred Dorst, Martin Walser czy Rolf Hochhut i zrywają więzy nie tylko z teatrem „poetyckim", ale i teatrem dokumentalnym. Nie lepią opowieści z historii minionej, lecz materiałem swoich dramatów czynią otaczającą ich rzeczywistość wraz z jej społecznymi i politycznymi deformacjami, aby w ten sposób „pokazać, jak kultura masowa pozbawiła zwykłych ludzi zdolności myślenia i wyrażania siebie w sposób naturalny [...]"[26]. Realistyczna Volksstück, będąc w sprzeczności z uformowaną według kapitalistycznego wzorca instytucją teatru w ogóle, jak podkreśla Jutta Landa, „zwraca się [...] przeciwko mieszczaństwu jako klasie społecznej, której nastawienie wydaje się autorytarne i profaszystowskie, która jest oportunistyczna i w największym stopniu niesuwerenna", ale także przeciwko mieszczaństwu jako odbiorcy kultury, a ta „choć może i nie wspiera takich poglądów, to jednak bynajmniej też ich nie zmienia"[27]. Celem tak pomyślanej sztuki sprzeciwu było więc „prowokowanie widza i zerwanie z obowiązującym teatrem"[28]. U źródła obrazu subwersywnych zachowań społeczeństwa przedstawianego w nowej, radykalnej Volksstück leży bowiem przekonanie o konieczności odnowy teatru zarówno w wymiarze estetycznym, jak i administracyjnym, oraz traktowanej priorytetowo walki o zdeprawowanego widza, który utracił zdolność samodzielnej analizy. Taka walka, zdają się mówić młodzi dramatopisarze, może przynieść zamierzony efekt wyłącznie, jeśli teatr będzie widzem wstrząsać, niszczyć jego dotychczasowy światopogląd, a tym samym prowokować go do kontrreakcji, zmiany utartych schematów myślowych zdominowanych przez świat mediów i współczesną propagandę. Sposobem wpływania na widza, przynajmniej w pierwszej fazie walki o jego samoświadomość, jest właśnie prowokacja i wywołany przez nią szok jako podstawowe elementy sztuki. Volksstück, krytycznie rozliczająca się z powszechnie uznawanym systemem wartości ufundowanym na mieszczańskiej moralności i bezmyślnym konsumpcjonizmie, ma stanowić wyzwanie dla widza, angażować go społecznie i politycznie, rewidować dotychczasowy sposób jego odbioru sztuki i postawę wobec świata. Podłożem tej przemiany staje się krytyczna gra z konwencją.

Wizja teatru, która wyłania się z tekstów pisarzy powołujących na nowo do życia gatunek Volksstück w czasach społeczno-politycznej rewolty: Wolfganga Bauera, Rainera Wernera Fassbindera, Franza Xavera Kroetza, Martina Sperra, czy w końcu Petera Turriniego, ale też przedstawiana w tekstach teoretycznych, rozprawach i manifestach ich autorstwa, każe traktować teatr jak maszynę do reje-

---

[26] Susan Cocalis, *The Politics of Brutality. Toward a Definition of the Critical Volksstücks*, „Modern Drama" 1981, Vol. XXIV, nr 3, s. 292.

[27] Jutta Landa, *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichen Drama der sechziger und siebziger Jahre*, Frankfurt 1988, s. 3.

[28] Jürgen Hein, *Franz Xaver Kroetz: Ober Österreich, Mensch Meier*, Frankfurt am Main, Berlin, München 1986, s. 6.

strowania pęknięć w strukturze społecznej. Tym samym Volksstück już z założenia eksponuje tematy moralnie drażliwe. Przyjmując perspektywę spoglądania na społeczeństwo „od dołu", autorzy koncentrują się na jednostkach zepchniętych na margines społeczeństwa, a przez to wyłączonych ze społecznego dyskursu. Pozbawieni praw i traktowani instrumentalnie robotnicy, wyobcowana społeczność wiejska, młodzież nieidentyfikująca się z systemem wartości wyznawanych przez społeczeństwo i pozostająca w konflikcie pokoleń z rodzicami o moralnie wątpliwej przeszłości, ludzie starzy, obcokrajowcy, bezrobotni i włóczędzy, w końcu jednostki naznaczone stygmatem choroby, czy odmienności seksualnej – to oni stają w centrum zainteresowania autorów, pragnących udzielić głosu temu milczącemu „kolektywowi". Symptomatyczne dla tych tekstów jest to, że głos ich bohaterów już w założeniu powinien widza przerażać. Już na poziomie używanego przez postaci nowej Volksstück języka – często dialektu, który zatraciwszy swoje komiczne zabarwienie, stał się komponentem krytycznej analizy – demonstruje ona „wyobcowanie i nierzeczywistość egzystencji oraz to, że jej bohaterowie nie pochodzą ze świata mieszczańskiego, lecz z marginesu społecznego lub środowiska robotniczego"[29]. Naznaczony dialektem język rodzi nieufność do samego siebie, ale też do posługujących się nim podmiotów. Dzieje się tak, ponieważ język wprzężony zostaje w machinę wydarzeń społeczno-politycznych, które stanowią o jego manipulacyjnym charakterze i czynią z niego nośnik propagandy. Te immanentne ograniczenia systemu językowego nie tylko decydują o tym, że jest on nośnikiem fałszywych ideologii, ale także stawiają pod znakiem zapytania sam proces komunikacyjny. Postaci realistycznej Volksstück dotyka więc ten sam problem, co bohaterów Fleißer i Horvátha – niemożność wyrażenia swoich uczuć, porozumienia się z otoczeniem, w tym nawet z najbliższymi osobami, w końcu bezradność wobec społecznych mechanizmów, których nie są w stanie pojąć, a zatem muszą biernie im ulec. Właśnie obezwładniająca te postaci bierność decyduje o ich dramatycznym losie. Jeszcze bardziej przeraża jednak świadomość, że ich bezradność zostaje skanalizowana w bezsensownych aktach przemocy – przemocy otoczenia wobec jednostki i jednostki wobec otoczenia. Sztuki te pokazują, „[…] jak funkcjonuje mechanizm brutalności na poziomie mikroskopijnym"[30], przy czym każdy z tych mikrodramatów pełni funkcję *pars pro toto*, będąc znakiem dramatu społecznego w skali makro. Te osobiste dramaty dają wyobrażenie o toczącej się dookoła bitwie między jednostką a społeczeństwem i o beznadziejnym finale tej rzezi. Zresztą to właśnie pojęcie okrucieństwa wydaje się mieć zasadnicze znaczenie dla formowania się realistycznej Volksstück drugiej połowy XX wieku. Okrucieństwo w swoich nieskończonych wcieleniach jest

---

[29] Hellmuth Karasek, *Die Erneuerung des Volksstücks*, [w:] *Positionen des Dramas*, Hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Theo Buck, München 1977, s. 166.

[30] Susan Cocalis, *The Politics of Brutality…*, s. 294.

nieodzownym elementem rzeczywistości, siłą napędową procesów społecznych, wręcz emblematem współczesnej kultury, przez co w codziennym życiu wydaje się umykać uwadze i szokuje dopiero wtedy, gdy konfrontuje się z nim widza w teatrze. Trudno jednak stwierdzić, co bardziej szokuje współczesnego człowieka z pozycji widza przyglądającego się rzezi odgrywanej przed jego oczami – czy sama przemoc, którą przestał dostrzegać w swoim codziennym życiu, czy może fakt, że okrucieństwo w nowej Volksstück staje się udziałem każdej z grup społecznych, nawet jednostek pozornie niewinnych i bezbronnych.

Ten czuły na społeczne dysfunkcje mechanizm, jakim jest dramat pozostający w symbiozie z rzeczywistością, działa dwubiegunowo – z jednej strony ma za zadanie ostrzegać jednostkę przed zagrożeniami ze strony społeczeństwa, a zatem obnaża obezwładniający ją system, z drugiej natomiast obnaża samą jednostkę wraz z jej zmanipulowaną świadomością i skłonnościami do okrucieństwa. Nasuwa się zatem pytanie, czy realistyczna Volksstück nie zwraca się *de facto* przeciwko swojemu własnemu bohaterowi, ale też przeciwko adresatowi, którego próbuje skłonić do ekspiacji? Wydaje się, że tak, choć lektura tych tekstów, odczytywanych jako komentarz do rzeczywistości, uzmysławia, po raz kolejny zresztą, jak nieostra i płynna pozostaje kategoria ludu, a przez to, jak nieuchwytny jest i sam gatunek dramatyczny aspirujący do rejestrowania dynamiki życia ludu i specyfiki jego społecznych relacji. Kto kryje się pod postacią ludu? Kto jest prawdziwym bohaterem i odbiorcą Volksstück? Ten wątek rozważań niezmiennie pozostaje najbardziej problematyczną kwestią badań nad gatunkiem dramatu ludowego, także w jego współczesnej, realistycznej odmianie. Refleksja teoretyków rzadko jest w tym przypadku zbieżna z optyką przyjętą przez dramatopisarzy. Ci pierwsi, jak Jürgen Schröder, częstokroć traktujący kategorię ludu jedynie jako „metaforę i literacką fikcję", uważają Volksstück za egzemplifikację „estetyki nieobecności"[31] bądź odmawiają jej siły przyciągania na widownię przedstawicieli prawdziwego ludu, nawet jeśli rzeczywiście występuje on jako bohater na scenie, i kwestionują tezę, jakoby lud poddawał się w teatrze autorefleksji (Johann Sonnleitner). Przeciwwagą dla tej zradykalizowanej, ale też dość bezradnej wobec fenomenu Volksstück, wraz z jej wątpliwym moralnie bohaterem i widzem, krytycznej refleksji jest stanowisko dramatopisarzy, przekonanych, że w proponowanym przez nich ujęciu „teatr znów stał się częścią świata widza"[32]. A jednak i to przekonanie o mocy oddziaływania teatru na widza nie pozostaje niezachwiane. Wyraz tych wątpliwości daje już choćby przykra konstatacja Felixa Mitterera:

---

[31] Por. Jürgen Schröder, *Auf der Suche nach dem Volk*, [w:] *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, Hrsg. U. Hassel, H. Herzmann, Stauffenberg, Tübingen 1992, s. 452–464.

[32] Alfred Holzinger, *„Peter Handkes literarische Anfänge in Graz"*, [w:] *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern: Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*, Hrsg. Peter Laemmle, Jörg Drews, München 1979, s. 201.

„Teatr dla ludu [...] – to śmieszne, [co z tego, że – M.W.] raz w miesiącu na dwie godziny posadzimy lud w sali teatralnej, jeżeli wiadomo, jak zostanie on zepsuty poza teatrem"[33]. I tak – zauważa Wend Kässens – około roku 1975 „rozwój nowej realistycznej Volksstück znów [zaczyna – M.W.] ulegać stagnacji"[34]. Zapewne i ta zbieżność końca studenckiej rewolty i impasu, w jakim znajduje się ponownie gatunek Volksstück, nie jest przypadkowa. Wraz z wygasaniem studenckiego buntu, gdy emocje ustępują miejsca rzeczowej krytyce, w którą włącza się nawet niedawne bożyszcze nowej lewicy, Marcuse[35] – także i entuzjazm autorów Volksstück wydaje się przygasać. Może jest to efekt rozczarowań rozpływającym się w nijakości hermetycznym światem lewicowej quasi-rewolucji, zbudowanej na ideologicznym slangu, ale niepopartej żadnym programem i wizją przyszłości. Niewielu młodych rewolucjonistów przebrnęło przez pisma Marcusego, prawie nikt nie interesował się wydarzeniami Praskiej Wiosny, opozycją w Warszawie, a nawet sytuacją w Niemczech Wschodnich. Na jednego ze swoich duchowych przywódców wybrano za to dyktatora Mao, mającego na sumieniu śmierć milionów Chińczyków, a maszerując pod transparentami z jego podobizną, jak mantrę powtarzano hasło: „Nie wysuwamy żadnych żądań, nie chcemy żadnych delegacji, żadnych rokowań, żadnego dialogu. Okupacja trwa. Walka nie ma celu, jest ona celem samym w sobie". Podzielona wewnętrznie na skłócone ze sobą frakcje Nowa Lewica nie była w stanie zaproponować żadnej alternatywy, poza chaotyczną „miejską partyzantką", niebezpiecznie ulegającą paramilitarnym fascynacjom, których tragiczne następstwa – terroryzm RAF – stoją poza wszelką dyskusją. Nawet jeśli ruch studencki dał asumpt do unowocześnienia społeczeństwa, rewolucji obyczajowej, zerwania ze skostniałym i paternalistycznym modelem państwa, jego ogólny bilans nie nastraja optymistycznie.

---

33 Cyt. za: Peter O. Chotjewitz, *Ich habe keine Zukunft als Stückeschreiber*, [w:] *Chronik und Bilanz eines Bühnenjahres der Zeitschrift „Theater heute"*, Berlin 1969, s. 16.

34 Wend Kässens, Michael Töteberg, *Fortschritt im Realismus. Zur Erneuerung des kritischen Realismus seit 1966*, „Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur", Bd. 6, Frankfurt am Main 1976, s. 30.

35 Marcuse, dostrzegając coraz większe zagrożenie płynące z anarchizmu, któremu ulegał ruch studencki, zaczął się wyraźnie wobec niego dystansować. Ostatecznym zerwaniem więzów z uczestnikami rewolucji były słynne już wypowiedziane przez niego słowa: „Kwiaty nie mają mocy". Filozof przekonywał w kolejnej ze swoich książek – *Kontrrewolucji i rewolcie* (1972) – że ruch studencki był raczej wyrazem beznadziejności, w której pogrążało się młode pokolenie, nie zaś rewolucji, która z zasady winna być wyrazem nadziei. Tym samym radykalny ruch studencki został z czasem wchłonięty przez System, a jego uczestnicy upodobnili się do znienawidzonego przez siebie pokolenia własnych rodziców. Jedynie nieliczne jednostki zachowały, zdaniem teoretyka, wolność i autonomię, a i te wyrażają się jedynie w sferze fantazji. Por. Herbert Marcuse, *Kontrrewolucja i rewolta*, [w:] *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny?*, red. Stefan Morawski, Warszawa 1987, s. 261–272.

Istnieniu homologii między dramatem i teatrem zaangażowanym a formacją ruchu studenckiego w latach 60. nie da się zaprzeczyć. Jest w tym coś nader intrygującego, że w owym czasie aż tak wielu autorów, nie tylko identyfikujących się z pokoleniem ’68, ale też metrykalnie do niego należących, sięga akurat do tradycji Volksstück, widząc w niej czystą egzemplifikację emancypacyjnych dążeń utrzymanych w duchu studenckiej rewolty. O ile jeszcze w latach międzywojnia odnowa gatunku była udziałem zaledwie kilku autorów świadomie odwołujących się do tradycji Volksstück, o tyle lata 60. uznać należy za prawdziwą klęskę urodzaju samozwańczych autorów „uprawiających" tenże gatunek, czyli w praktyce w różny sposób odwołujących się do jego konwencji. Ten nieco deprecjonujący dramatopisarzy ton, podobnie jak i stwierdzenie o przede wszystkim ilościowych efektach przemożnej potrzeby pisania Volksstück, może dziś zadziwiać czytelnika. Poza kilkoma wyjątkami, próżno przecież doszukiwać się w repertuarach niemieckich i austriackich teatrów tak dziś, jak i nawet jeszcze w latach 80., licznych przykładów tej twórczości. Oczywiście, pozostały teksty Felixa Mitterera i Franza Xavera Kroetza, został także Rainer Werner Fassbinder, a gdzieniegdzie nawet w ostatnich latach grywa się jeszcze dramaty Wolfganga Bauera. Niesłabnącą popularnością, co zresztą nie dziwi, cieszy się wciąż Peter Turrini – dziś jeden z niewielu pisarzy, którzy nie tylko nie odcięli się od Volksstück, ale pozostali jej wierni nawet wtedy, gdy żar dramatu ludowego dawno wygasł. Tych kilka nazwisk wizytówek kojarzonych z realistyczną odnową Volksstück to jednak tylko niewielka część pisarzy przed kilkudziesięciu laty szukających w tym gatunku rewolucyjnego potencjału prowadzącego do uwolnienia się spod supremacji starego porządku, także porządku przestarzałego teatru i dramatu. Lista nazwisk dramatopisarzy odwołujących się do tradycji Volksstück w latach 60. i początkach lat 70. jest imponująco długa: Herald Sommer, Wolfgang Deichsel, Franz Buchrieser, Herwig Seeböck, Herbert Berger, Peter Henisch, Helmut Zenker, Gustav Ernst, Jörg Graser, Peter Greiner, Heinrich Henkel, Dieter Kühn, Fitzgerald Kusz, Jürgen Lodemann, Karl Otto Mühl, Harald Müller, Gerhard Polt, Heiny R. Unger, Urs Widmer, Thomas Stuttmatter, Peter Slavik, Wilhelm Pevny. Swego czasu Volksstück napisał nawet Thomas Bernhard[36], do tradycji gatunku odwoływała się Elfriede Jelinek, a wiele znajomych śladów odnaleźć można w twórczości Petera Handke. Nie od rzeczy byłoby może rozpatrywanie tego nagłego zainteresowania autorów możliwościami gatunku, jakie dawał on autorom w drugiej połowie wieku XX, w kategoriach mody. Jest to oczywiście dość problematyczne rozpoznanie. Z jednej strony nie można negować siły rażenia tej dramaturgii, co świadczy o jej aktualności i palącej potrzebie kontynuowania takiej formy teatru. Bez wątpienia powrót Volksstück w latach 60. jest w pewnym sensie

---

[36] Thomas Bernhard, *Maiandacht. Ein Volksstück als wahre Begebenheit,* [w:] Thomas Bernhard, *Werke*, Bd. 17, *Dramen* III, Hrsg. Martin Huber, Bernhard Judex, Frankfurt am Main 2010.

naturalny – pojawia się w momencie załamywania się systemu, jest ekwiwalencją społecznego kryzysu. Z drugiej jednak strony, odnowa gatunku, czyli świadome sięganie do jego tradycji w celu ukazania pęknięć struktury społecznej, konsekwentna postawa artystyczno-ideologiczna, rzeczywista obecność w życiu teatralnym i społecznym tego czasu – jest udziałem zaledwie kilku twórców. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że większość autorów Volksstück jedynie unosi się w tym czasie na fali powodzenia i mody na ten gatunek dramatyczny, pozwalający im zwerbalizować ich anarchizujący bunt, ale niekoniecznie sformułować program naprawczy. W tym sensie jest to zatem także „zła moda". „Handlowanie Volksstück szkodzi samej Volksstück w takiej samej mierze, w jakiej przynosi korzyści handlarzom. Poprzez nadużywanie terminu Volksstück rozmywają się jej kontury"[37] – zauważa Klotz. W podobnym tonie wypowiada się na ten temat również Helmut Motekat:

> Etykietę „Volksstück" od dłuższego czasu stosuje się jako ogólne określenie sztuk teatralnych różnego rodzaju i różnej jakości. Tymczasem jej powszechne użycie na określenie [dramatu – M.W.] lat 70., w którym przede wszystkim naświetlane są problemy tzw. „dyskryminowanych" grup społecznych, w większym stopniu wprowadza w błąd niż cokolwiek wyjaśnia[38].

Rodzi się więc być może konieczność pewnego rozróżnienia: na autorów podejmujących dyskusję z tradycją gatunku, będących reprezentantami dramatu, który może być traktowany jako rodzaj współczesnej, realistycznej Volksstück, oraz na autorów, których zainteresowanie Volksstück ma jedynie charakter incydentalny i kończy się co najwyżej na niezobowiązującej krytycznej refleksji społeczno-politycznej. Wysoce wątpliwa wydaje się jednak zasadność takiego podziału, jeśli nie będzie miał on charakteru jedynie umownego. Wiele z dotychczasowych prób jednoznacznego klasyfikowania twórczości poszczególnych dramatopisarzy jako przykładu kontynuacji tradycji gatunku Volksstück, weryfikowanych po latach razi swoją nietrafnością. Można mieć dziś poważne wątpliwości, czy fetowani przed trzydziestu laty jako odnowiciele Volksstück dramatopisarze w ogóle mogą być postrzegani jako autorzy wchodzący w świadomą dyskusję z tą konwencją i dokonują jej krytycznego przeformułowania. Sięganie w drugiej połowie XX wieku do tradycji Volksstück musi służyć tak artystycznej, jak i społecznej polemice. Stąd też wynika konieczność krytycznej lektury nie tylko samych tekstów dramatycznych, ale i wypowiedzi odautorskich czy sporadycznie pojawiających się deklaracji programowych w kontekście całego dorobku artystycznego poszczególnych twórców, niekiedy nieco na wyrost okrzykniętych odnowicielami i kontynuatorami gatunku Volksstück.

---

[37] Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums…*, s. 183.
[38] Helmut Motekat, *Das zeitgenössische deutsche Drama*, Stuttgart 1977, s. 106.

Warto przy tym pokusić się o wprowadzenie rozróżnienia na austriacką i niemiecką linię rozwoju krytycznej Volksstück. Jakkolwiek podział ten może jawić się w pierwszej chwili jako sztuczny i wymuszony, to wydaje się, że reagujący na nieco inne bodźce społeczne teatr po każdej stronie granicy korzystał z innych środków artystycznego wyrazu. Już Schiffermüller, podejmując problem rozwoju Volksstück w drugiej połowie XX wieku, wspominała o dramatopisarzach „południowoniemieckich", a zatem tych, których teksty „mają epicką budowę z wyraźną intencją krytyki społecznej"[39], stawiając ich w opozycji do autorów austriackich, o wiele bardziej skłonnych do przełamywania scenicznej iluzji, zorientowanych na *performance*, eksperymenty z ciałem i rytuały okropieństwa[40]. Idąc poniekąd tym tropem, można doszukać się pewnej prawidłowości w powyższym rozróżnieniu. Nawet jeśli przyjąć, że powrót do społeczno-krytycznej literatury lat 20. i wczesnych lat 30. jest nadrzędną inspiracją dla odnowy zaangażowanego dramatu lat 60. w ogóle, to trzeba przyznać, że literatura okresu Republiki Weimarskiej wydaje się wywierać większy wpływ na autorów niemieckich. Bez wątpienia autorzy niemieccy chętniej widzą siebie jako kontynuatorów myśli Fleißer i Horvátha, a siła protestów studenckich i wydarzenia polityczne wymuszają na nich silnie polityczny ton już od połowy lat 60. Na tle niemieckich tekstów, manifestujących częstokroć swoje rewolucyjne zaangażowanie, działania autorów austriackich (nie tylko twórczość dramatyczna, ale i *performance*, słuchowiska, działania na pograniczu sztuk) czerpiące z eksperymentów Akcjonizmu Wiedeńskiego czy konsolidujące się wokół programu Grupy Wiedeńskiej i Forum Stadtpark, zyskują pewną niezależność i odrębność od tradycji lat 20. i wczesnych lat 30.

2. *Replay team* – wszystkie bękarty Fleißer i Horvátha

Zawarta w tytule nieco szydercza parafraza słów Marieluise Fleißer, która w roku 1972 na łamach miesięcznika „Theater heute", nie szczędząc sobie emocjonalnej emfazy, nazywała pokolenie następców „swoimi synami" (*Alle meine Söhne*[41]), daje wyobrażenie o nie do końca jasnej proweniencji twórczości jej „potomków". Te powinowactwa z wyboru – najpierw wskazywane przez kry-

---

[39] Eva Kormann, *„Der täppische Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs…". Das kritische Volksstück – Struktur und Wirkung*, Tübingen 1990, s. 13.

[40] Por. Isolde Schiffermüller, *Die Erneuerung des Volksstücks in der sechziger Jahren. Motive, Sprach- und Handlungsstrukturen und deren wirkungstheoretischen Aspekte*, Innsbruck 1980. Podobny podział wprowadza również Marijan Bobinac. Por. Marijan Bobinac, *Der kleine Mann auf der Bühne. Aufsätze zum deutschsprachigen Volksstück im 20. Jahrhundert*, Wrocław 2005, s. 176.

[41] Marieluise Fleißer, *Alle meine Söhne. Über Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder und Franz Xaver Kroetz*, „Theater heute", Jahressonderheft 1972, s. 86–92.

tyków i dramatopisarzy, później chętnie uznane przez samą pisarkę (czerpiącą ze swojego spóźnionego „macierzyństwa" wymierne korzyści[42]) – nie dają się podważyć, ale też nastręczają nie lada problemów, chociażby natury *stricte* formalnej. Jeśli jednak przyjąć, że Fleißer jest matką współczesnej realistycznej Volksstück, to o ojcostwo z powodzeniem można posądzić Horvátha. Udział obojga pisarzy w tym „akcie stworzenia" jest niezaprzeczalny, przynajmniej jeśli wierzyć ich potomkom, chętnie powołującym się na Horváthowsko-Fleißerowskie inspiracje[43].

Śladów twórczości Fleißer i Horvátha można doszukiwać się w poszczególnych utworach większości młodych dramatopisarzy lat 60., co jednak rzadko kiedy równoznaczne jest z ich świadomym wyborem komentowania dorobku poprzedników, a raczej wypływa z powszechnie panującego trendu, który wchłonął pewne cechy stylu obojga autorów, na ogół jednak nie wywołując refleksji na temat ich wkładu w historię gatunku. Pewne zbieżności pomiędzy dramaturgią lat 20. i 60. są zatem nie tyle wynikiem bezpośrednich wpływów i cytacji artystycznych, ile znakiem podobnego natężenia kryzysu społecznego, wymuszającego na twórcach „pozbawione sentymentów stawanie po stronie postaci drugorzędnych, tych, które załamują się pod wpływem presji społecznej, i po stronie »przeciętnych ludzi«, [oraz – M.W.] prowokacyjną krytykę mieszczańskich norm i oczekiwań"[44]. Wreszcie nagły zwrot ku „nowemu realizmowi" nie może być odczytywany jedynie jako następstwo impulsu zapoczątkowanego przez nowe odczytanie twórczości pisarzy czasów Republiki Weimarskiej, ponieważ ma swoje źródła także w odrzuceniu przez młode pokolenie teatru dokumentalnego lat 50. i 60. Dziś można wskazać zaledwie kilku kontynuatorów Volksstück wprost odnoszących się do tradycji reprezentowanej przez Horvátha oraz Fleißer i traktujących ich twórczość jako punkt wyjścia

---

[42] Jak wspominała Fleißer: „Tak, przez niego, przez jego telewizyjną ekranizację *Pionierów* zarobiłam przecież bardzo dużo pieniędzy, czego zazwyczaj nie robię". Por. André Müller, *Entblößungen*, München 1978, s. 195.

[43] Na marginesie warto dodać, że nie ma pewności, czy oboje kiedykolwiek się poznali – Fleißer wydaje się wprawdzie, że podczas jednego ze spotkań u Brechta widziała Horvátha, a nawet zamieniła z nim kilka słów („Zamieniłam z nim zaledwie kilka słów"), ale nigdy nie była pewna, czy aby nie pomyliła Horvátha z kimś innym. Jak wspominała w jednym z wywiadów: „Wcześniej zdawało mi się, że go spotkałam, ale kiedy przeczytałam […] opis, jak Horváth wyglądał, pomyślałam, że musiałam się najwidoczniej pomylić, to nie mógł być ten Horváth. Teraz jednak zobaczyłam zdjęcie młodego Horvátha i jestem całkiem pewna, że to był ten Horváth, którego widziałam wtedy na górze u Brechta. Ale z pewnością nie pojawiał się tam często". *Marieluise Fleißer*, [w:] Günther Rühle, *Das erste Stück. Interview für den WDR. Sonderleihe „Wie ich anfing"*, Nachlass im Ingolstädter Marieluise Fleißer Archiv, 1973, s. 14.

[44] Jürgen Hein, *Franz Xaver Kroetz…*, s. 10.

dla swojej dyskusji z tradycją gatunku, choć i tu nasuwają się pewne wątpliwości co do słuszności formułowanych przez nich refleksji. Najżywiej swoje przywiązanie do spuścizny Horvátha i Fleißer manifestowali: Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder i Franz Xaver Kroetz. Niewątpliwą zasługą tej trójki było ponowne wprowadzenie na sceny zapomnianych dramatów Fleißer (dla ówczesnej publiczności, ale także dla twórców teatru niemalże anonimowych) i ugruntowanie pozycji Horvátha, powoli powracającego do obiegu już od roku 1961 za sprawą inscenizacji dla teatru telewizji. Fassbinder, Sperr i Kroetz ganią społeczeństwo jak Fleißer, wzorem Horvátha demaskują je poprzez język, a przy tym towarzyszy im brechtowska wiara w zdolność zmieniania rzeczywistości[45]. Trudno podważyć to rozpoznanie; nawet jeśli w wielu przypadkach twórczość pisarzy Republiki Weimarskiej nie była bezpośrednią inspiracją dla nowych tekstów, pewne punkty wspólne krytycznej Volksstück lat 20. i 60. są aż nadto czytelne. Naturalną reakcją jest jednakowoż pytanie o sens i efekt dramaturgicznej strategii, na którą powoływali się młodzi przedstawiciele realistycznej Volksstück. Co wynika z tych prób pisarskich prowadzonych pod szyldem odnowy Volksstück? Czy kolaż form o coraz bardziej rozmazanych konturach proponowany przez niektórych „odnowicieli gatunku" w drugiej połowie XX wieku ma jeszcze prawo legitymować się jako Volksstück?

2.1. Widz – wolny strzelec z rogami. Martina Sperra polowania na jelenia

Te pytania nasuwają się już podczas lektury dramatów Martina Sperra – pierwszego z autorów pokolenia lat 60., który „ożywił w Republice Niemieckiej dramaturgię pozostającą blisko Horvátha i Fleißer"[46], a tym samym „zapoczątkował w Niemczech dyskusję na temat »nowej Volksstück« […]"[47]. Obie z wyżej przywołanych konstatacji nie budzą raczej obiekcji. Już napisana w roku 1965 i inscenizowana rok później w teatrze w Bremie debiutancka sztuka Sperra *Jagdszenen aus Niederbayern* „uchodzi za pierwszy przykład nowej Volksstück, która ponownie podejmuje tradycję krytycznej Volksstück […]"[48]. Także cały dorobek artystyczny Sperra gorliwie sygnowany był przez Marieluise Fleißer, widzą-

---

[45] Por. Torsten Bügner, *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstück*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Lang 1986.

[46] Eva Kormann, *„Der täppische Prankenschlag…*, s. 3.

[47] Anne Betten, *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*, Heidelberg 1985, s. 291.

[48] Jürgen Hein, *Das Volksstück. Entwicklungen und Tendenzen*, [w:] *Theater und Gesellschaft*, Hrsg. J. Hein, Düsseldorf 1973, s. 322.

cą w młodym dramatopisarzu swojego ulubionego ucznia, dla którego stała się, jak rzekomo zapewniać miał ją jej pupil, „duchową matką"[49]. Te Horváthowsko-Fleißerowskie inspiracje są zresztą widoczne u Sperra i nie pozostają bez wpływu na jego twórczość. On sam chętnie przyznawał się do fascynacji dziełem ingolsztackiej pisarki, z którą prywatnie pozostawał w przyjacielskich kontaktach, deklarując: „Dużo nauczyłem się od Fleißer bez potrzeby kopiowania jej… mam nadzieję. Kontynuuję tradycję realistycznej Volksstück w takim rozumieniu, na jakim ona sama się opierała […]"[50]. A jednak przeczucie, że to niekoniecznie twórczość Fleißer odcisnęła się w pierwszej kolejności na dramatach Sperra, nie wydaje się przeczuciem nietrafnym.

Dorobek literacki Sperra w porównaniu z dorobkiem współczesnych mu Fassbindera i Kroetza wydaje się dość skromny. Niespodziewana choroba i długa rekonwalescencja przerwały karierę pisarza, gdy był on w szczytowej formie i szturmem zdobywał niemieckie sceny[51]. Choć żaden z jego późniejszych dramatów nie doczekał się takiego rezonansu jak *Jagdszenen aus Niederbayern* i żaden też nie pozwala się tak ewidentnie wpisać w ramy tradycji Volksstück, nie sposób dziś mówić o tym debiutanckim dramacie w oderwaniu od pozostałych części *Bayerische Trilogie* (Trylogii bawarskiej) – *Landshuter Erzählungen* (Opowiadania z Landshut) i *Münchner Freiheit* (Monachijska Wolność). Trylogia Sperra, analizująca kolejno konflikty społeczne na wsi, w miasteczku i dużym mieście tuż po wojnie, w okresie cudu gospodarczego, a następnie podczas rewolty studenckiej, stanowi swego rodzaju socjogram zachodnich Niemiec na przestrzeni dwóch dekad. W krytycznym i do bólu szczerym rozpoznaniu Sperra, wyłaniającym się z *Bayerische Trilogie*, zawiera się wizja realistycznego teatru, którego celem jest przekonanie widza o konieczności zmiany stosunków społecznych. W tym miejscu powraca więc pytanie o wpływy, którym ulegał Sperr u początków swej drogi literackiej i którym pozostał wierny. Przyjęta przez niego perspektywa przywołuje bowiem na myśl, zupełnie zresztą słusznie, realistyczną koncepcję teatru Brechta i jego przekonanie, że zmiana jest nie tylko konieczna, ale przede wszystkim możliwa. Z podobnego założenia wychodzi też Sperr:

> Najpierw muszę zbadać, czego chcę od teatru. Osobiście nie chcę pokazać, co jest dobre, a co złe w naszych czasach, ewentualnie […] w naszym społeczeństwie, lecz to, co powinno się zmienić, co zmienić trzeba i można. Tak właśnie – na chwilę obecną – widzę zadanie mojej pracy teatralnej[52].

---

[49] Günther Rühle, *Materialien zum Leben…*, s. 356.

[50] *Ibidem*, s. 403.

[51] W roku 1972 Sperr, mając zaledwie 28 lat, doznał wylewu krwi do mózgu. Wprawdzie po kilkuletniej przerwie znów zaczął pisać, jednak już nigdy nie powrócił do dawnej formy.

[52] *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*, Hrsg. Helmut Kreuzer, Tübingen 1974, s. 65.

Tym samym autor spełnia postulat Brechta o realistycznie przedstawianej rzeczywistości, której pośrednikiem jest piszący realistycznie pisarz. Autor *Jagdszenen aus Niederbayern* powołuje się zresztą na Brechta, poniekąd widząc w nim swojego nauczyciela:

> Nauczyłem się od Brechta, że metodycznie pojmuje teatr jako grę, która przedstawia rzeczywistość. Że uwzględniając wpływ środowiska, z dużą dawką fantazji, wyrozumiale (bez wartościowania w kategoriach dobra i zła) komponuje bieg zdarzeń, który zdradza, że człowieka w życiu prywatnym hamuje społeczeństwo. I że to społeczeństwo nie jest żadną mistyczną instytucją, lecz daje się zmieniać. Pokazuje mi, że społeczeństwo nie jest czymś naturalnym[53].

Ale już tytuł rozprawy, z której pochodzi powyższy fragment – *Mit Brecht über Brecht hinaus* (Z Brechtem ponad Brechta) – sugeruje, że Sperr wprawdzie w jakimś sensie pozostaje wierny założeniom zaangażowanego teatru Brechta, ale podąża ku niemu innymi drogami. Przyjęta przez niego strategia – zauważa Hans Poser – „z jednej strony oznacza, że społeczna i »przemieniająca« funkcja teatru zostaje zachowana, z drugiej strony, sięganie do krytycznej Volksstück wywołuje pewnego rodzaju zastrzeżenia wobec Brechta”[54]. W odróżnieniu od Brechta, Sperr stawia przed pisarzem nie tylko zadanie „odzwierciedlenia” rzeczywistości, ale też jej „przedstawiania”, co w jego rozumieniu niekoniecznie musi iść w parze. Tymczasem Brecht „postrzeganie” i „przedstawianie” traktuje w zasadzie synonimicznie. W marksistowskim ujęciu autor opisuje rzeczywistość z punktu widzenia określonej klasy, a zatem przedstawia jedynie pewien wycinek rzeczywistości, nie zaś jej pełne spektrum i określoną perspektywę jej oglądu. W rozumieniu Sperra z kolei teatr wydaje się bardziej elastyczny, może nawet demokratyczny – uznaje on, że „trzeba jednakże dać widzowi możliwość krytykowania, według jakich kryteriów oceniano”[55]. Sperr domaga się bowiem porzucenia nałożonej na widza kurateli i zezwolenia mu na samodzielne interpretowanie przedstawionej na scenie rzeczywistości. Jak zauważa Gert Müller, zbliża to Sperra do techniki Horvátha – „jego celem jest uwrażliwienie widza. Chce go w ten sposób zmusić do rozmawiania z innymi o swojej sytuacji w krytycznej dyskusji, a przez to do poprawienia »instytucji« i »moralności«”[56]. Z koncepcji tej wyłania się więc wizja teatru reagującego – jak powiedziałaby jedna z bohaterek *Münchner Freiheit* – na „impulsy, które niesie ze sobą nasz czas”[57], ale bez natrętnego

---

[53] Martin Sperr, *Mit Brecht über Brecht hinaus*, „Theater heute” 1968, H. 3, s. 28.

[54] Hans Poser, *Martin Sperr: Bayerischer Trilogie. Die Bundesrepublik im Spiegel des Volksstücks*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik…*, s. 89.

[55] Martin Sperr, *Mit Brecht über Brecht hinaus…*, s. 28.

[56] Gert Müller, *Das Volksstück…*, s. 124.

[57] Martin Sperr, *Münchner Freiheit*, [w:] *Bayerische Trilogie*, Frankfurt am Main 1972, s. 145.

pouczania widza. Sperr oczekiwał bowiem od teatru, ale też od współczesnych mu autorów, rozsądnego przedstawiania palących problemów współczesności, tak aby były one czytelne dla widza. „Od teatru oczekuję szczerości – pisał autor – by naprawdę się zesrać, a nie pokazywać, jak wesoło i dyskretnie można gówna uniknąć. Oczekuję szczerości i naiwności zarówno od wydarzeń na scenie, jak i od publiczności”[58].

Teorie teatru Sperra – choć może pewną przesadą jest twierdzenie, jakoby autor w istocie ukuł jakąkolwiek teorię zaangażowanego teatru, więc właściwiej byłoby mówić raczej o pewnych wysuwanych przez niego postulatach – zostają zilustrowane we wspomnianej wcześniej *Bayerische Trilogie*. Już tytuły poszczególnych części wskazują, że autor odwołuje się, podobnie zresztą jak jego poprzednicy, do kategorii lokalności (nawiązując tym samym do tradycji konwencjonalnej Volksstück) i umiejscawia akcję swoich dramatów w bardzo konkretnym środowisku – w tym przypadku jest to za każdym razem właśnie Bawaria. Trylogia stanowi swego rodzaju przekrój społeczności *Landu*, od bawarskiej prowincji poczynając, na dynamicznie rozwijającym się, nowoczesnym Monachium kończąc. Przyjęta przez pisarza perspektywa oglądu każdej z tych społeczności daleka jest, jak łatwo się domyślić, od idealizowania życia i postępowania bohaterów. Na przekór tradycji bawarskiej literatury, zamiast obrazu idyllicznego życia w zgodzie z naturą, kreśli upiorny portret zdeprawowanej społeczności, będący jednocześnie portretem całego niemieckiego społeczeństwa. Odkrywając przed czytelnikiem i widzem „inną Bawarię”, a przynajmniej inną, niż ten spodziewałby się ujrzeć, Sperr pragnie udowodnić, że literatura „jest wyrazem politycznej świadomości, chce zmieniać rzeczywistość, a bawarska rzeczywistość stanowi *pars pro toto* [rzeczywistości – M.W.] całych Niemiec”[59]. Najostrzej swoją krytykę społeczeństwa przedstawia autor w pierwszej części trylogii. Tytuł dramatu – *Jagdszenen aus Niederbayern* – budzi niewątpliwie bardzo określone asocjacje, ale też ma wysoce ambiwalentny charakter, przywodzi bowiem na myśl literaturę ojczyźnianą – idylliczną i kiczowatą, ale też niebezpieczną, bo stanowiącą pożywkę dla nacjonalistycznych i z gruntu rasistowskich fascynacji. Sperr, idąc tym tropem, proponuje czytelnikowi literaturę antyojczyźnianą, choć w pierwszym momencie może się wydawać, że i on konstruuje sielankę. Mieszkańcy Reinöd to w końcu uczciwi ludzie, żyjący w zgodzie z prawami natury i nauką Kościoła, którym czas upływa na ciężkiej pracy. To właśnie praca jest w ich mniemaniu największą wartością i czynnikiem określającym człowieka, jego prawość i stosunek

---

[58] *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre…*, s. 65.

[59] Bernd Anton, *Ein bayerischer Dichter – Zum Theater Martin Sperrs*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1988, Bd. 24: *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, Hrsg. G. Lambroisse, G. P. Knapp, Amsterdam 1988, s. 12.

do świata. Życie na wsi toczy się swoim z góry ustalonym rytmem – każdy ma tu swoje obowiązki i swoje miejsce w społeczności, przypisane raz na zawsze już w chwili narodzin, każdy też jest częścią otaczającej go natury, a ta jest przecież wyjątkowo urzekająca. A jednak w *Jagdszenen aus Niederbayern* żaden z mieszkańców w niedzielne popołudnie nie udaje się na łono przyrody, aby ustrzelić jelenia na rykowisku. W dramacie Sperra poluje się bowiem nie na zwierzęta, lecz na ludzi, albo raczej na odszczepieńców, a tych traktuje się tu na równi ze zwierzyną łowną. Pod tym pozornym porządkiem spokojnego wiejskiego życia kryją się bowiem patologie, akty bezmyślnej przemocy, nienawiść i ludzka głupota. Wrzodem na społeczności Reinöd jest niezalegalizowany związek Marie z jej parobkiem, upośledzony syn Marie, Rovo, ale też obecność Tonki, która choć nigdy nie handlowała swoim ciałem, postrzegana jest przez miejscowych jako prostytutka. Gdy we wsi pojawia się Abram, a wśród mieszkańców rozchodzi się plotka, że chłopak był w więzieniu, bo „to taki, co prowadza się z mężczyznami"[60], dla wszystkich staje się jasne, że wrzód trzeba przeciąć. Abram wprawdzie początkowo próbuje ukryć swoją orientację seksualną, a nawet ją przezwyciężyć – dlatego wiąże się z Tonką – ale wszystkie jego wysiłki spełzają na niczym. Zostaje szybko zdemaskowany i zaszczuty przez miejscowych. Sytuacji nie polepsza fakt, że chłopak jest bezrobotny, a prowadzona na niego nagonka uniemożliwia mu znalezienie jakiejkolwiek pracy, przez co w oczach wiejskiej społeczności uchodzi nie tylko za zboczeńca, ale i darmozjada. Szybko staje się jasne, że dla takich jak Abram, ale też dla jego matki, która w mniemaniu sąsiadów musiała źle wychować chłopaka (bo w końcu nikt nie jest zboczeńcem sam z siebie), nie ma miejsca we wsi. Wkrótce po tym, jak matka wyrzeka się Abrama i ucieka z Reinöd, chłopak zostaje niesłusznie oskarżony o próbę gwałtu na bezbronnym, upośledzonym Rovo – podczas gdy w rzeczywistości jest jego jedynym przyjacielem. Los Abrama zostaje przesądzony, gdy dowiaduje się, że Tonka spodziewa się jego dziecka i w akcie desperacji morduje dziewczynę.

Jego zbrodnia bardziej jednak ekscytuje, niż wstrząsa ludźmi – to tragiczne zdarzenie i obława na mordercę wydają się nie lada atrakcją w sennym, nudnym Reinöd, tym większą, że za schwytanie zbrodniarza wyznaczono nagrodę pieniężną. Prawie wszyscy mieszkańcy, nie wyłączając nawet dzieci i tych, którzy nigdy wcześniej nie widzieli Abrama na oczy, przeczesują miejscowy las i w myślach dzielą nagrodę. Do udziału w obławie skłania ich bowiem nie obywatelska postawa i poczucie etycznego obowiązku, ale chęć łatwego zarobku i rozrywki. Każdy zresztą chętnie wbiłby Abramowi nóż w plecy, gdyby nie konieczność utrzymania go przy życiu właśnie ze względu na nagrodę, wypłacaną tylko za żywego przestępcę. Gdy Abram zostaje znaleziony i oddany w ręce policji, do wsi powraca dawny spokój. Przy okazji tej afery rozwiązuje się także kilka innych pro-

[60] Martin Sperr, *Jagdszenen aus Niederbayer…*, s. 10.

blemów – miejscowy głupek Rovo popełnia samobójstwo, Marie i Volker planują wziąć ślub, zniknęła także Tonka i chociaż jej los wstrząsa ludźmi, każdy przyjmuje tę śmierć z pewną ulgą. Cała wieś więcej zyskuje na tej aferze niż traci – nie tylko pozbywa się ze swojego otoczenia jednostek wcześniej niepożądanych, ale co więcej, zainkasowaną nagrodę, która powinna trafić w ręce dzieci znajdujących poszukiwanego mordercę w stogu siana, przeznacza na zakup nowych organów dla parafii.

Także pozornym *happy endem* kończy się druga część trylogii, *Landshuter Erzählungen*. Tym razem autor przenosi akcję dramatu do niewielkiego miasteczka. Jest rok 1958, okres boomu gospodarczego i wzmożonej konkurencji, zwłaszcza w branży budowlanej. Bohaterami dramatu są dwie zwaśnione rodziny – miejscowi potentaci budownictwa, których dzieci, mimo obustronnej nienawiści rodziców, planują ślub. Ta współczesna historia Romea i Julii z bawarskiego Landshut jest tyleż ironiczna, co przerażająca, bowiem zostaje podporządkowana prostemu rachunkowi przychodów. Stary, schorowany Laiper, którego firma wyraźnie podupada, czego przyczyny szukać należy w krótkowzroczności i niechęci przedsiębiorcy do wdrażania nowych technik pracy, zazdrości powodzenia i bogactwa przedsiębiorczemu Grötzingerowi. Wprawdzie syn Laipera, energiczny Sorm, zakochany w Sieglinde, córce konkurenta, pragnie unowocześnić firmę, ale konserwatywny ojciec nie chce przekazać mu rodzinnego biznesu właśnie ze względu na niechęć do rodziny przyszłej synowej. Pikanterii całej sprawie dodaje fakt, że Sieglinde jest w połowie Żydówką i choć nikt oficjalnie nie dyskryminuje jej ze względu na pochodzenie, to przecież wiadomo, że Żydzi „znów wracają i znów mają w garści kilka branży”[61]. Związkowi dwojga młodych sprzyja tylko ojciec dziewczyny, którego obchodzi jednak nie szczęście córki, ale ekonomiczne korzyści wynikające z połączenia obu firm – wiadomo przecież, że młody Sorm odziedziczy oba przedsiębiorstwa. Czas nagli, bo Sieglinde jest w ciąży i nie może w miasteczku „biegać z nieślubnym dzieckiem syna konkurencji”[62], ale Sorm boi się, że ślub zniweczy jego plany przejęcia firmy. Sfrustrowany młody przedsiębiorca dusi więc swojego ojca, stojącego mu na drodze do szczęścia, a ponieważ jego zbrodnia nie zostaje odkryta, bo wszyscy tkwią w przekonaniu, że podupadły na zdrowiu stary Laiper zmarł na zawał serca, Sorm może wcielić w życie swoje plany. W ostatniej scenie Sorm w otoczeniu swojej nowej rodziny jest już przykładnym przedsiębiorcą i ojcem małego Alfonsa – w przyszłości spadkobiercy budowlanego imperium.

Utrzymanie porządku, który jest gwarantem poprawnego funkcjonowania wspólnoty, wydaje się naczelną zasadą regulującą życie bohaterów dramatów Sperra. Jednak podejmowane przez nich działania, być może przynoszące w ich

---

[61] Martin Sperr, *Landshuter Erzählungen*, [w:] *Bayerische Trilogie…*, s. 82.
[62] *Ibidem*, s. 72.

przekonaniu upragniony skutek, w rzeczywistości są jedynie rozwiązaniem pozornym – odwracają uwagę od prawdziwych problemów i utrzymują społeczność w przekonaniu, że potrafi ona panować nad swoim światem, a nade wszystko, że wyznaczone przez nią normy funkcjonowania tego świata są właściwe. W tekstach tych „dużo się […] dzieje, ale nic się nie zmienia – pisze Bernd Anton. Przeciwnie, na końcu wszystko robi się jeszcze gorsze, niż było na początku"[63]. Trudno nie zgodzić się z tym spostrzeżeniem – przywrócenie porządku nie służy prawdziwemu rozwiązaniu problemów, ale zamaskowaniu ich. System norm trzymający w ryzach całą społeczność jest bowiem doskonałą przykrywką dla szeregu patologii, dla których zresztą panuje powszechne przyzwolenie. Dlatego, aby utrzymać stabilność wewnątrz zamkniętej społeczności, należy przestrzegać zasad usprawiedliwiających jej przewinienia – bicie dzieci, dyskryminowanie jednostek naznaczonych stygmatem inności, psychiczne i fizyczne znęcanie się nad każdym, kto nie chce się podporządkować lub nie może sprostać wyznaczonemu porządkowi.

W przeciwieństwie do dramatów Horvátha czy Fleißer bohaterowie Sperra – zauważa Andriollo Mario – „dokładnie [wiedzą – M.W.], co robią, co mówią i czego chcą. Przez tę umiejętność wyrażania siebie samych i swoich perfidnych uczuć oraz intencji wciąż balansują na krawędzi wiarygodności i obrazowej retoryki"[64]. Nie można zatem usprawiedliwiać ich czynów niewiedzą, doszukiwać się w nich splotu tragicznych przypadków czy konsekwencji politycznej manipulacji i ekonomicznych przemian. Tym, co odróżnia tych bohaterów od postaci dramatów z lat 20. i 30., jest ich zdecydowanie, pewność siebie i pragmatyzm. Ich postawa wyraża się w pierwszej kolejności już na poziomie języka. Także Sperr sięga, wzorem swoich poprzedników, po dialekt, ale nie jest on już dla niego znakiem społecznego wykluczenia, raczej zamknięcia się społeczności przed tym, co na zewnątrz. Dialekt staje się tym samym rodzajem socjolektu, jego funkcją jest mianowicie podkreślenie regionalnej odrębności i solidarności danej grupy – społeczność konsoliduje się już poprzez język niedostępny dla obcych. Funkcje i specyfikę tak użytego dialektu Sperr tłumaczył następująco:

> Dialekt jest dużo bardziej materialistyczny i związany z rzeczywistością niż abstrakcyjny słownikowy język niemiecki […]. Dziś dialekt bawarski jest medium służącym bawarskim autorom do opisywania ich realiów, które są częścią rzeczywistości federalno-kapitalistycznej lub mogą być dla niej reprezentatywne. Użycie dialek-

---

63 Bernd Anton, *Ein bayerischer Dichter – Zum Theater Martin Sperrs,* [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik…*, s. 22.

64 Mario Andriollo, *Unkenrufe aus der Integration. Studien zu Martin Sperr und Franz Xaver Kroetz*, Innsbruck 1985, s. 48.

> tu nie ma nic wspólnego z patriotyzmem lokalnym, lecz jest wyrazem politycznej świadomości: instrument, którym jest język przybliżający rzeczywistość, zostaje użyty w celu zrozumienia i przedstawienia zmieniających się realiów społecznych. Na przykład ogólne problemy […] [zostają pokazane – M.W.] plastycznie i konkretnie poprzez trzymanie się określonego środowiska, określonego języka[65].

Inaczej kształtuje się też komunikacja wewnątrz grupy. Postaci nie są bynajmniej nieme, nie mają problemów z werbalizowaniem swoich poglądów, ich rozmowy nie toną w nieznośnej ciszy, nie urywają się w pół zdania. W tekstach tych mówi się dużo, zdecydowanie za dużo. Redundantny język odkrywa przez to prawdziwą świadomość rozmówców, ich zdeprawowanie. Sperr „denuncjuje swoje postaci, wyposaża je wszystkie w mniej lub bardziej negatywne cechy"[66], a wraz z bohaterami denuncjuje spokojną, urokliwą prowincję, w istocie groźną idyllę, w której, jak w cieplarnianych warunkach, dojrzewa autorytarna osobowość.



Ilustracja 25. Martin Sperr w telewizyjnej wersji *Jagdszenen aus Niederbayern* dla BRD, rok 1969

Źródło: *Jagdszenen aus Niederbayern*, reż. Peter Fleischman

---

[65] Martin Sperr, *Plädoyer für eine bayerische Literatur. Über einen Aspekt dieses Buches*, [w:] *Bayerisches Lesebuch. Geschichten, Szenen und Gedichte aus fünf Jahrhunderten*, Hrsg. Gerald Deckart, Günther Kapfhammer, München 1971, s. 417.

[66] Mario Andriollo, *Unkenrufe aus der Integration…*, s. 48.

Wydaje się zatem, że *Jagdszenen aus Niederbayern* i *Landshuter Erzählungen* są syntezą dwóch koncepcji krytycznej Volksstück pierwszej połowy XX wieku. Nowa Volksstück Sperra jest przejawem syntetycznego realizmu, po części ufundowanego na krytycznej Volksstück Horvátha i Fleißer, co widać przede wszystkim w sposobie konstruowania postaci i refleksji lingwistycznej, po części zaś odwołującego się do realistycznej Volksstück forsowanej przez Brechta. Warta uwagi wydaje się również próba gry z konwencjami tradycyjnej Volksstück, zwłaszcza ze spuścizną Nestroya, ironicznie polemizującego z wyobrażeniem rodzinnej idylli, sielanki i prawego życia według z góry przyjętych norm społecznych. Problematyczna z punktu widzenia refleksji o gatunku Volksstück wydaje się natomiast *Münchner Freiheit* – ostatnia z części trylogii. O samej sztuce krytyka wyrażała się dość chłodno, zachowując raczej dystans do diagnozy Sperra, który próbował uporać się w swoim tekście z problemem kończącej się fiaskiem studenckiej rewolty. Bohaterami jego sztuki są dwie opozycyjne w stosunku do siebie grupy – bogaci mieszczanie i kapitaliści oraz środowisko studenckie żyjące w lewackiej komunie. Do tej komuny dołącza zbuntowana córka jednego z przedsiębiorców odpowiedzialnych za budowę kompleksów biurowych w zabytkowym centrum miasta. Dziewczyna gardzi kapitalizmem, gardzi więc własnym ojcem, lecz chętnie żyje na jego rachunek, a z pieniędzy zarobionych przez firmę rodzica współfinansuje działalność komuny. Sperr podaje w wątpliwość anarchistyczny aktywizm młodych ludzi zafascynowanych samą spontanicznością swojego buntu i ułudą stworzonej przez siebie wolności w skali mikro. Cóż im po tej wolności, zdaje się pytać Sperr, skoro nie bardzo wiedzą, co z nią dalej począć – bez pieniędzy bogatych rodziców ich wolność pryska przecież jak mydlana bańka, oni sami zaś wydają się oderwani od rzeczywistości. Tym samym *Münchner Freiheit*[67] jawi się jako dramat wymierzony przeciwko środowisku studenckiej rewolty, jak niekiedy z goryczą (choć być może także poniekąd błędnie) postrzegali go rozczarowani antyrewolucyjną postawą Sperra krytycy. Nie zagłębiając się jednak w intencje autora, trzeba podtrzymać sąd, że w przypadku ostatniej części trylogii „Volksstück pozostaje abstrakcyjna"[68]. Dramat jest raczej satyrą na społeczeństwo końca lat 60. i zdecydowanie bliżej mu do melodramatu niż dramatu ludowego.

O ile zatem *Jagdszenen aus Niederbayern* porażają widza swoją bezkompromisową diagnozą społeczną, demistyfikują powojenną idylliczną prowincję wraz z jej zdeprawowanymi mieszkańcami nadal wyznającymi kult Hitlera, o tyle w pozosta-

---

[67] Warto odnotować, że Sperr tytułem swojego dramatu nawiązuje do historii placu Münchner Freiheit (dosł. Monachijska wolność) w monachijskiej dzielnicy Schwabing, gdzie w kwietniu 1945 bawarski ruch oporu Freiheitsaktion Bayern (FAB) nawoływał do kapitulacji wobec wojska amerykańskiego i zbrojnego wystąpienia przeciwko oddziałom NS.

[68] Wend Kässens, Michael Töteberg, *Fortschritt im Realismus*…, s. 36.

łych częściach trylogii krytyka ta traci na ostrości. Oczywiście, można polemizować z takim stanowiskiem, przypominając choćby skandal towarzyszący monachijskiej premierze *Opowiadań…* w roku 1967 i dowodząc tym samym, że także druga część *Bayerische Trilogie* celnie rozpoznawała społeczne nastroje tego czasu. Co do trafności zawartej w dramacie krytyki nie ma wątpliwości, a jednak za skandalem, który wywołał, stała raczej zła sława Sperra, okrzykniętego po premierze *Jagdszenen…* wrogiem prowincji, a nie zdecydowanie bardziej stonowana w stosunku do poprzedniego tekstu treść. To zresztą dość kuriozalne, że pięć lat po premierze debiutanckiej sztuki, bojąc się kolejnego skandalu, nie odważono się wystawić na scenie Münchner Kammerspiele ostatniej części Sperrowskiej trylogii, przez co premiera *Münchner Freiheit* musiała odbyć się w Düsseldorfie. Trudno powiedzieć, jaki wpływ na tę decyzję mógł mieć sam Sperr, choć można przypuszczać, że musiał przystać na to kompromisowe rozwiązanie. Niemniej bez względu na jego udział w tym przedsięwzięciu, zachowawcza reakcja twórców spektaklu stawia pod znakiem zapytania przesłanie teatru bawarskiego autora. Nasuwa się bowiem pytanie, czy „uwrażliwiony" przez Sperra widz będzie skłonny do krytycznej dyskusji, skoro ma świadomość, że buntowniczy teatr, żądający zaangażowanej postawy odbiorcy, sam unika konfrontacji, rezygnuje z podjęcia dyskusji w sytuacji konfliktowej i dosłownie ucieka na bezpieczniejszy grunt? Jak zatem postulat „teatru szczerości", w którym powinno „się zesrać, a nie pokazywać, jak wesoło i dyskretnie można obejść gówno", ma się do tak nieszczerej postawy? Abstrahując od losów inscenizacji ostatniej części trylogii, trzeba jeszcze raz zaznaczyć, że przesłanie zaangażowanego teatru, o który zabiegał Sperr przynajmniej na początku swojej kariery, bardzo szybko się rozmywa i blednie. Jego deklaracje uprawiania „szczerego" teatru nie znajdują odzwierciedlenia w szerszej refleksji teoretycznej, nie zyskują kształtu programu, czy choćby manifestu. Tym samym ambitny plan kontynuowania realistycznej Volksstück – przypomnijmy, że do dziś Sperr uważany jest za pierwszego odnowiciela gatunku w latach 60. – dość szybko traci na znaczeniu.

2.2. Rainer Werner Fassbinder – pesymistyczne kolaże, czyli trening dla intelektualisty

Także Fassbinder – wyrodny „syn" Fleißer – niespodziewanie wcześnie przestaje fascynować się Volksstück. „Bywają trudne dzieci. Już przy pierwszym spotkaniu wprawił mnie w wielkie wzburzenie"[69] – mówiła o swoim „potomku" pisarka, zarzucając mu, że nie tylko miał czelność bezprawnie zdobyć zastrzeżony przez nią w wydawnictwie egzemplarz *Die Pionieren in Ingolstadt*, ale na dodatek wprowadził do tekstu własne poprawki, a o całym przedsięwzięciu poinformował autorkę tuż przed premierą. To swego rodzaju paradoks, a może po prostu niewdzięczność

---

[69] Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, Bd. 4, s. 509.

samej dramatopisarki, bowiem właśnie niepokornemu Fassbinderowi zawdzięcza ona powrót na scenę[70]. Urażona duma i niezrozumienie techniki pracy młodego artysty, który za każdym razem inscenizował „wersję Fassbindera"[71] zamiast wiernie odczytanej „wersji Fleißer", sprawiły, że pisarka nie zaakceptowała żadnej z jego prac – nie satysfakcjonowała jej ani inscenizacja *Die Pionieren…*[72], ani ciepło przyjęta przez krytykę adaptacja filmowa, nie ułagodziła także dedykowana jej sztuka *Kazelmacher* (Dzieciorób) autorstwa Fassbindera. Jednocześnie Fleißer, która pierwsze szlify „skandalologii stosowanej" pobierała jeszcze u mistrza Brechta, doskonale wykorzystała okazję zwrócenia na siebie uwagi – zablokowała premierę *Die Pionieren…* i w atmosferze skandalu zmusiła reżysera do zmiany tytułu na *Zum Beispiel Ingolstadt* (Na przykład Ingolstadt), a efekty jego pracy, także późniejszych projektów, komentowała wprawdzie chętnie, ale nad wyraz chłodno.

Te prywatne perypetie obojga autorów są o tyle istotne, że – abstrahując od wpływu, jaki miały na dalszą karierę Fleißer – odcisnęły się na recepcji dramatów samego Fassbindera, deszyfrowanych przez pryzmat tradycji Volksstück. Oczywiście, Fassbinder sam wpisał się w poczet „wyznawców" Fleißer i Horvátha, co nie oznacza jednak, że został pisarzem Volksstück, a nawet, że miał takowe aspiracje. Skutki lekkiego szafowania gatunkową terminologią są w przypadku twórczo-

---

[70] Chyba nawet w czasach skandalu po premierze *Die Pionieren in Ingolstadt* w reżyserii Brechta Fleißer nie doświadczyła takiego zainteresowania swoją twórczością, jak w latach 60. „Kiedy w 1968 roku – pisała Annette Sabelus – Fassbinder wystawiał sztukę Fleißer *Die Pionieren in Ingolstadt*, […] [Fleißer była – M.W.] prawie że zapomnianą autorką. Fassbinder przyczynił się swoją inscenizacją do tak zwanego »renesansu Fleißer« w latach następnych". Na ten renesans Fleißer za sprawą Fassbindera zwracało zresztą uwagę wielu krytyków. Thomas Dach zauważał na przykład, że „Rainer Werner Fassbinder jako pierwszy wyprowadził Marieluise Fleißer z anonimowości w centrum uwagi literackiej […]". Nie można nie zgodzić się z tą opinią, warto jednak dodać, że niebagatelne znaczenie dla recepcji Fleißer mieli również pozostali jej dwaj „synowie" – Martin Sperr i Franz Xaver Kroetz, który zatroszczył się o wydanie dzieł zebranych Fleißer. Zastrzec trzeba przy tym jednak, że pisarka, tak w okresie Republiki Weimarskiej, jak trzy dekady później, istniała w świadomości twórców i widzów przede wszystkim jako autorka jednego dzieła – właśnie *Die Pionieren in Ingolstadt*. Pozostała część jej dorobku, także prozatorskiego, raczej nie budziła już takich emocji ani zainteresowania reżyserów. Por. Thomas von Dach, *Das moderne Volksstück*, Zürich 1978, s. 75; Annette Sabelus, *„Mir persönlich brachten sie allerhand Verdruß…"*, [w:] *Reflexive Naivität*, Hrsg. Maria E. Müller, Ulrike Vedder, Berlin 2000, s. 254.

[71] *Ibidem*, s. 509.

[72] Fleißer miała zastrzeżenia zwłaszcza do warstwy językowej inscenizacji Fassbindera. Przeróbki tekstu, których dokonał reżyser, były – jak uznała Fleißer – próbą „odnaturalnienia" języka postaci. Por. David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*, Leipzig 2012, s. 21.

ści tego autora niesłychanie absurdalne. „Większość sztuk teatralnych Fassbindera jest utrzymana w tradycji Volksstück”[73] – wyrokuje Karl-Heinz Assenmacher, ale nie sposób dociec, gdzie dokładnie w tekstach pisarza autor powyższej diagnozy doszukuje się znaków tradycji gatunku. Fassbinder jest autorem łącznie dziesięciu tekstów dramatycznych, spośród których tylko *Katzelmacher*, jak przytomnie zauważał Wolfram Buddecke, jest „pierwszą i jedyną Volksstück”[74].



Ilustracja 26. Kurt Raar, Irma Hermann, Lilith Ungerer podczas próby *Pionierów w Ingolstadt* w Büchner Theater Posen

Źródło: David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*, Leipzig 2012

[73] Karl-Heinz Assenmacher, *Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders*, [w:] *Sprachnetze*, Hrsg. Charles Garhard Rump, Hildesheim 1976, s. 1.

[74] Wolfram Buddecke, Helmut Fuhrmann, *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR. Kommentar zu einer Epoche*, München 1981, s. 147. Podobnie Anne Betten: „Fassbinder po swojej samowolnej inscenizacji *Die Pionieren in Ingolstadt* Fleißer […] sam napisał sztukę, którą w ścisłym znaczeniu można zaliczyć do nowej Volksstück: *Katzelmacher* […]”. Anne Betten, *Sprachrealismus im deutschen Drama…*, s. 302.

Już sam tytuł dramatu, zwłaszcza w Monachium, gdzie w roku 1968 odbyła się premiera sztuki, musiał budzić negatywne konotacje. Słowo „Katzelmacher", powstałe z trudnej do przetłumaczenia gry słów i mieszanki dialektów, mimo nie do końca jasnej etymologii, jest doskonale znane zwłaszcza w obszarze alpejskim. Pejoratywny wydźwięk słowa jest jednoznaczny, bowiem określenie „Katzelmacher" odnosi się do gastarbeiterów pochodzących z krajów śródziemnomorskich, w potocznym znaczeniu obcokrajowców kradnących pracę i „dzieciorobów"[75]. W dramacie Fassbindera tytułowym Katzelmacherem jest Jorgos Zimmergenosse – grecki robotnik zatrudniony w fabryce Elisabeth w jednym z bawarskich miasteczek. Jak łatwo się domyślić, obecność Greka w dość jednorodnym otoczeniu budzi ciekawość mieszkańców. Choć Jorgos nie zabiega o zainteresowanie swoich nowych sąsiadów, mimowolnie zwraca na siebie ich uwagę. Jego Inność jest na tyle oczywista, że nie da się jej ukryć, sam zaś bohater nie może skutecznie zintegrować się ze społecznością, chociażby z powodu nieznajomości języka. Początkowo jego obecność ma w sobie coś intrygującego, zwłaszcza dla kobiet patrzących na przybysza jak na obiekt erotycznych fantazji. Nieświadomie Grek staje się więc przedmiotem dziwnej rozgrywki toczonej pomiędzy kobietami, ale też pomiędzy kobietami i zazdrosnymi o powodzenie Jorgosa mężczyznami. Tym samym ciekawość z czasem przeradza się w niczym nieumotywowaną nienawiść i chęć zemsty. Sytuacja Jorgosa staje się dramatyczna, gdy ten nawiązuje bliską znajomość z Marie, a zazdrosna o ich relację, niecieszącа się powodzeniem u mężczyzn Gunda, insynuuje, że Grek usiłował ją zgwałcić. Bezpodstawna plotka rozbudza w miejscowych atawistyczne odruchy – spośród chętnych do bitki mężczyzn formuje się gang, na czele którego staje dawny kochanek Marie, Erich. Gang nie chce bynajmniej jedynie nastraszyć i przegonić intruza z miasteczka, lecz planuje po prostu go zabić, a przed śmiercią wykastrować. Ostatecznie Jorgos rzeczywiście zostaje napadnięty, ale podczas bijatyki odnosi jedynie lekkie obrażenia.

Bezpodstawny akt przemocy wobec bezbronnego Jorgosa zadziwia swoim okrucieństwem i bezmyślnością oprawców, tym bardziej że nie ma żadnych racjonalnych pobudek do zbiorowego ostracyzmu. Grek nie stanowi zagrożenia dla społeczności miasteczka – wieść o gwałcie jest plotką, on sam zaś jest wobec otaczającej go gromady całkiem bezbronny. Nie zabiera też nikomu miejsca pracy, ponieważ nikt inny nie jest zainteresowany pracą u Elisabeth. Co więcej,

[75] Określenie „Katzelmacher" ma jeszcze jedno, zdecydowanie rzadziej używane, ale również powszechnie przyjęte znaczenie. Według ludowej etymologii słowa, Katzelmacher to przybysz z jednego z krajów śródziemnomorskich (najczęściej identyfikowano go, nierzadko błędnie, jako Włocha), który „robi dzieci niemieckim kobietom, często i bez komplikacji (jak koty)". Także i to znaczenie słowa znajdzie swoje odniesienie w tekście dramatu. Cyt za: Wilhelm Roth, *Kommentierte Filmographie,* [w:] *Rainer Werner Fassbinder* 3, Hrsg. Peter W. Jansen, Wolfram Schütte, München und Wien 1979, s. 99.

Elisabeth z premedytacją nakłada na obcokrajowca o wiele więcej obowiązków niż na poprzedniego pracownika, ale płaci mu poniżej minimalnej stawki. Ta subtelna forma niewolnictwa i prześladowania ze strony miejscowej ludności bezapelacyjnie czyni z Jorgosa ofiarę. A jednak Fassbinder pozwala sobie pójść krok dalej i gdy tylko widz solidaryzuje się z prześladowanym Jorgosem, autor podaje w wątpliwość jego niewinność. Wina bohatera tkwi bowiem w tym, że dobrowolnie staje się jednym z trybów skomplikowanego mechanizmu ucisku. W zamykającej dramat scenie Grek jest poruszony bezpodstawną nienawiścią, z jaką się spotkał, ale gdy tylko dowiaduje się, że Elisabeth zatrudniła jeszcze jednego pracownika – tym razem Turka, Jorgos łamaną niemczyzną odpowiada: „Turecki niedobry. Jorgos i turecki nie pracować razem". Deklaracja Jorgosa – równie okrutna i bezmyślna, co nienawiść miejscowego gangu względem obcych, przełamuje schematyczne myślenie o bohaterze jako ofierze i czyni z niego potencjalnego oprawcę. Fassbinder nie wierzy w niewinność ofiary, w jej brak skłonności do zemsty czy agresji. Jak mówi: „Nie ma biednych ofiar i złych ciemiężycieli, lecz większość tzw. ofiar znalazła możliwości, a po części właśnie niekoniecznie wesołe możliwości, by przetrwać"[76]. Można podejrzewać, idąc tropem wskazanym przez Fassbindera, że Turek znajdzie się więc w niepomiernie gorszym położeniu niż Jorgos, bowiem będzie musiał skonfrontować się nie tylko z przemocą ze strony miejscowego środowiska, ale i z Jorgosem, który zapewne nie zmarnuje szansy, aby okazać tureckiemu emigrantowi swoją wyższość.

Fassbinder reprezentuje w pewnym sensie skrajnie radykalną postawę wobec swoich bohaterów – w *Katzelmacher* nie ma bowiem ani jednej postaci, z którą można się solidaryzować i obdarzyć ją współczuciem. O ile u Sperra i Kroetza outsiderzy naznaczeni stygmatem inności zostają przez społeczeństwo odepchnięci, wyizolowani ze wspólnoty lub zabici, o tyle bohaterowi Fassbindera udaje się przetrwać, a nawet w pewnym sensie dołączyć do społeczności, ale tylko dlatego, że zaczyna identyfikować się z poglądami swoich oprawców. Śledząc uważnie rozwój postaci Jorgosa, można dojść do przekonania, że nie jest on bynajmniej tak bezbronny, jak można by się tego spodziewać. Jego przebiegłość ujawnia się nie tylko w ostatniej scenie, gdy występując przeciwko obcemu, sam będąc obcym w miasteczku, staje po stronie oprawców, ale także za każdym razem, gdy w sytuacjach konfliktowych zasłania się nieznajomością języka. Powtarzane automatycznie *„nix verstehn"* jest zgrabnym wybiegiem, mającym na celu uniknięcie konfrontacji z problemami i z innymi ludźmi, zwalnia Jorgosa od odpowiedzialności i konieczności nawiązywania relacji z otoczeniem. Grecki emigrant poniekąd sam siebie wyklucza i sytuuje poza obrębem społeczności, chociaż jednocześnie jak gąbka wchłania miejscowy język – młodzieżowy slang złożony z utrwalonych klisz językowych i bełkot plotek. Prowincja, zdaje się mówić pisarz, jest nazna-

---

[76] Wolfgang Limmer, *Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher*, Hamburg 1981, s. 82.

czona nie tylko określonym sposobem myślenia, ale też formującym to myślenie sposobem mówienia. W społeczności bawarskiego miasteczka, która integruje się dopiero wtedy, gdy nadarza się okazja, aby wyładować swoje lęki i frustracje na obcokrajowcu, nikt nie rozmawia, za to wszyscy, podobnie jak na prowincji obrazowanej przez Sperra, plotkują. Ta pozorna komunikacja urasta do rangi nonsensu. Siłą napędową rosnącej nienawiści i pogromu jest niemająca podstaw plotka, bezsensownie powtarzana i przeinaczana przez kolejnych mieszkańców miasteczka. W efekcie nikt już nie wie, co i od kogo słyszał. „Mam to od Ericha, a on, zdaje się, ma to od Bruna" – powtarza jeden z bohaterów, nie zdając sobie nawet sprawy z tego, że zmienia plotkę w kłamstwo, a jego następstwem będzie lincz na Jorgosie. Przywiązanie do utrwalonych form językowych przekazywanych z pokolenia na pokolenie („Ale moja matka zawsze tak mówiła"), w rzeczywistości będących jedynie językowymi wydmuszkami, frazesami („Nic nie bierze się z niczego"), wydaje się siłą determinującą funkcjonowanie całej społeczności. Jest to tyleż absurdalne, co przerażające. Jorgos staje się przecież wrogiem publicznym już wtedy, gdy w miasteczku krąży plotka o tym, iż przybysz rzekomo jest komunistą. Mechanizm powstawania z pozoru niewinnej plotki, która *de facto* stawia bohatera pod społecznym pręgierzem, jest wprost niepojęty – ktoś kiedyś (nie wiadomo kto i kiedy) przeczytał w gazecie (nie wiadomo jakiej), że w Grecji są komuniści, a zatem także i Jorgos musi być komunistą, skoro legitymuje się greckim paszportem. Wprawdzie nikt z miejscowych nie widział wcześniej ani Greka, ani zdeklarowanego komunisty, ale wszyscy niczym ludową mądrość powtarzają, że komuniści to niebezpieczni wykolejeńcy i bandyci, zaś Grecy się nie myją, bo tak pisano w gazecie.

Po sukcesie *Katzelmachera* – raczej sukcesie adaptacji filmowej, a nie interpretacji scenicznej[77] – Fassbinder wyraźnie rezygnuje z dalszego grania z konwencją Volksstück[78], ale też odchodzi od teatru w ogóle. Traktując teatr jako formę przejściową[79] i „prekursora filmowego dialogu",[80] zwraca się co-

---

[77] Fassbinder otrzymał wprawdzie za *Katzelmachera* nagrodę im. Gerharta Hauptmanna, ale niepomiernie większym sukcesem okazała się przygotowana rok później adaptacja filmowa nagrodzona przez niemiecką krytykę filmową (Preise der deutschen Filmkritik), Akademię Sztuki w Berlinie (Fernsehfilmpreis der Deutsches Akademie der Darstellenden Künste) oraz nagrodą Filmband in Gold.

[78] „Fassbinder bardzo szybko odszedł od krytycznej Volksstück w kierunku ambitniejszych estetycznie i po części ezoterycznych koncepcji". Por. Wend Kässens, Michael Töteberg, *Fortschritt im Realismus…*, s. 30.

[79] „Ażeby w ogóle coś robić, brałem udział w *action-theater* i nawet mnie to interesowało. Lecz to był dla mnie zawsze tylko etap przejściowy, póki nie będę robił swoich filmów". Anette Sabelus, *„Mir persönlich brachte sie allerhand Verdruß…"*, s. 254.

[80] Wolfram Schütte, *Der vorausschauende Traditionalist*, [w:] *Rainer Werner Fassbinder*, Hrsg. Rainer Werner Fassbinder Foundation, Berlin 1992, s. 157.

raz częściej w stronę dziesiątej muzy i rzeczywiście, śladów zainteresowania autora tradycją Volksstück prędzej można doszukiwać się właśnie w dziełach filmowych niż dramatycznych. Nie oznacza to bynajmniej, że całą swoją energię przeniósł Fassbinder na realizowanie nowej Volksstück na telewizyjnym ekranie, wręcz przeciwnie, poza kilkoma projektami, w różnym stopniu czerpiącymi z tradycji dramatu ludowego, autor raczej odchodzi od dalszego eksplorowania tego obszaru. W imponującym, jak na zaledwie około piętnaście lat artystycznej pracy, dorobku Fassbindera dzieła teatralne i filmowe, które można by opatrzyć etykietą nowej Volksstück, wydają się jedynie jedną z wielu, niekoniecznie najważniejszą inspiracją twórczą. A jednak nawet współcześnie Fassbinder fetowany jest jako autor krytycznej Volksstück i umieszczany wśród odnowicieli gatunku. Trafnie tę obsesję przyporządkowania twórczości Fassbindera do gatunku Volksstück i Volkstheater puentuje ironicznym komentarzem Torsten Bügner:

> Tak więc Fassbinderowi przypisuje się ekranizacje sztuk nowego teatru ludowego, w których w ogóle nie brał udziału: Christopher Innes jest przekonany, że rozpoznaje w nim reżysera filmowej wersji *Jagdszenen aus Niederbayern* Martina Sperra (reżyserem był Peter Fleischmann), Ursula Reinhold mówi nawet o ekranizacji *Górnej Austrii* przez niejakiego „Rainera Marię Fassbindera" (tutaj chodziło o telerecording heidelberskiego przedstawienia w reżyserii Dietera Brauna)[81].

Jeśli dziś warto w ogóle wspominać o tego typu kompromitujących pomyłkach, to przede wszystkim po to, aby uświadomić sobie konsekwencje przedwczesnej oceny krytyki. Fassbinder, zanim jeszcze dojrzał artystycznie, został „ukrzyżowany" na stelażu gatunku Volksstück i trzydzieści lat po swojej śmierci nadal na nim wisi. Nie byłoby chyba błędem widzieć w autorze *Katzelmachera* jednego z pierwszych inicjatorów odnowy, dającego swoimi pracami – być może także nieco przypadkowym odkryciem Fleißer, na co sam wskazywał – impuls do odkurzenia odstawionych na półkę tekstów, których potencjał nie został w pełni odkryty. Jednakże przypisywanie mu odnowicielstwa gatunku jest chyba zbyt daleko idącym rozpoznaniem. Prawda bowiem jest taka, że już w latach 60. Fassbinder interesuje się tekstami Fleißer i Horvátha oraz rozpoczyna swoje pierwsze eksperymenty z konwencją Volksstück, ale jednocześnie z fascynacją śledzi działalność chociażby takich zespołów jak Living Theatre[82]. Jak pisał Wallace Steadman Watson: „Wczesne dzieła Fassbindera pozostawały pod wyraźnym wpływem dwóch nowych zjawisk w powojennym teatrze zachodnioniemieckim – odrodzenia austriackiej i południowoniemieckiej Volksstück oraz The Living Theatre

---

[81] Torsten Bügner, *Annäherung an die Wirklichkeit…*, s. 112.

[82] Nie bez powodu jego teatr zwany był potocznie Living Theatre in der Müllerstrasse.

niedawno sprowadzonego ze Stanów Zjednoczonych"[83]. Te dwa nurty artystycznych poszukiwań nie muszą pozostawać i nie pozostają ze sobą w sprzeczności, raczej splatają się i uzupełniają wzajemnie – przynajmniej do czasu, bo wkrótce spojrzenie Fassbindera wyraźnie skieruje się przede wszystkim w stronę pracy pacyfistyczno-anarchizującej grupy z Ameryki[84]. Niespełna miesiąc po premierze *Die Pionieren…* – o czym też należy wspomnieć – Fassbinder został aresztowany podczas zamieszek studenckich w Paryżu. Jego poglądy polityczne i zaangażowanie w ruch protestacyjny lat 60. zawsze wyraźnie korespondowały z modelem uprawianego przez niego teatru – teatru antymieszczańskiego, prowokacyjnego, poszukującego głębokiego porozumienia z widzem postrzeganym jako członek wspólnoty. „Zazwyczaj nic nie nudzi mnie bardziej niż zwykłe, porządne przedstawienia teatralne […]" – ostentacyjnie deklarował autor, którego artystyczne *credo* można by ująć, posługując się jego słowami, jako poszukiwanie „rewolucyjnej utopii". Fassbindera intrygowało, jak mawiał: „[…] to, co działo się na scenie, jak to się działo i co to wywołało na widowni. […] pomiędzy aktorami a publicznością powstało coś na kształt transu, jakby zbiorowa tęsknota za rewolucyjną utopią"[85]. Tym samym Fassbinder prowokuje pytanie o odbiorcę swojej sztuki – czy ma to być zbiorowość tęskniąca za „rewolucyjną utopią", a może po prostu „utopijną rewolucją", jaką były studenckie protesty? Odpowiedź na to pytanie musi pozostać niedomknięta. Fassbinder nie stronił od rewolucyjnych wystąpień, nie tylko w formie artystycznego komentarza, ale jednocześnie, choć identyfikował się po części z hasłami rewolty, wyraźnie dystansował się wobec optymizmu Nowej Lewicy, *de facto* niedysponującej żadnym programem naprawczym: „Jesteśmy partyzantami. Jak Che. Guerillos. Wciąż oczekuje się od nas, że musimy zgadzać się z SDS [Niemiecki Socjalistyczny Związek Studentów – M.W.]. Niedoczekanie"[86]. Ciekawy, w kontekście poglądów politycznych i drogi artystycznej, wydaje się także jego stosunek do duchowych przywódców ruchu studenckiego. Z jednej strony wyraźnie odcina się od tez Marcusego, Adorna i Marksa, a intelektualne rozprawy traktuje z dużą dozą sceptycyzmu, jeśli nie z kompletną ignorancją, kierując swoje spojrzenie na konkretne wydarzenia, chciałoby się powiedzieć – na „prawdziwe życie". Z drugiej jednak strony poszu-

---

[83] Wallace Steadman Watson, *Understanding Rainer Werner Fassbinder*, Columbia 1996, s. 27.

[84] Ewidentnym przejawem tego zainteresowania jest już *Preparadise sorry now*, pomyślany jako sarkastyczna odpowiedź na *Paradise now* Living Theatre. Wysoce wątpliwe i niezrozumiałe pozostaje jednak przekonanie niektórych krytyków, że dramat ten jest kontynuacją *Katzelmachera*, a przy tym kolejnym przykładem Volksstück.

[85] Rainer Werner Fassbinder, *Filme befreien den Kopf*, Hrsg. Michael Töteberg, Frankfurt am Main 1984, s. 101.

[86] Kurt Joachim Fischer, *Zum Beispiel Rainer Werner Fassbinder*, [w:] *Rainer Werner Fassbinder in Kirche und Film*, 1969, H. 8, s. 11.

kuje widza intelektualisty, wyposażonego w narzędzia umożliwiające pogłębioną analizę teatralnych czy filmowych znaków oraz zdolność do autorefleksji: „Moje filmy i sztuki teatralne tworzone są dla intelektualnej publiczności. Wobec intelektualistów można spokojnie być pesymistycznym, gdyż intelektualista może użyć swojego rozumu”[87]. To ostatnie oświadczenie Fassbindera może budzić największe wątpliwości, przynajmniej wtedy, gdy jego twórczość odczytywana jest przez pryzmat Volksstück. Teoretycznie bowiem autor zamyka drogę do swojego teatru publiczności nienależącej do uprzywilejowanej grupy intelektualistów. Fassbinderowski dramat ludowy może zatem zostać odczytany nie jako sztuka dla ludu – reprezentującego przeważającą część społeczeństwa, ale jako teatr dla wybrańców – intelektualistów pozostających zawsze w mniejszości. Podsumowując, autor *Katzelmachera* marzy o teatrze dla intelektualistów, uznając najwyraźniej, że to ta grupa społeczeństwa wyraża „kolektywną tęsknotę za rewolucyjną utopią”, przez co w gruncie rzeczy powtarza założenia filozofii Marcusego, od którego zdecydowanie się odcina. Jednocześnie tworząc teatr dla lepiej wyposażonej intelektualnie publiczności, mówi do niej językiem reklam, wycinków z gazet, czyli codziennym slangiem. I tu nasuwa się kolejna już zbieżność z Horváthowską koncepcją języka. Jak zauważa Bügner – bohaterowie Fassbindera posługują się tym głęboko absorbowanym slangiem codzienności niczym drobnomieszczanie Horvátha, mówiący językiem literackim (*Hochdeutsch*). W tym sensie „to, co u Horvátha jest »żargonem wykształciuchów« (*Bildungsjargon*), u niego [Fassbindera –M.W.] jest techniką cytatów”[88].

Być może to właśnie technika cytatu, którą posługuje się Fassbinder, sprawia, że przyporządkowanie go do tradycji Volksstück jest tak problematyczne. Jego twórczość jest bowiem wysoce eklektyczna, a przez to formalnie trudna do uchwycenia. To zresztą ciekawe „zrządzenie losu”, bo ta kolażowa technika pracy w pewnym sensie przywodzi na myśl dziewiętnastowieczne praktyki autorów Volkstheater, wprowadzających do rodzimego teatru przeróbki zapożyczonych sztuk francuskich, włoskich i angielskich. Poniekąd i Fassbinder jest współczesnym mistrzem kopiowania, choć kompilacja cytatów w jego ujęciu prowadzi do powstania zaskakującego montażu opartego niejednokrotnie na kolizji nieprzystających do siebie form, w wyniku czego zostaje przeformułowany przekaz płynący z inspirującego autora pierwowzoru. Nie ma wątpliwości co do tego, że w tym szerokim asortymencie form i gatunków znajdujących się w polu zainteresowania Fassbindera jest także i Volksstück – chodzi tu o autorskie opracowanie *Die Pionieren*… Fleißer, dramat *Katzelmacher*, adaptacje filmowe obu tekstów, wersję filmową *Wildwechsel* Kroetza oraz pięcioczęściowy

---

[87] *Fassbinders Filme* 5: *Acht Stunden sind kein Tag*, Hrsg. Michael Töteberg, Frankfurt am Main 1991, s. 235.

[88] Torsten Bügner, *Annäherung an die Wirklichkeit*…, s. 115.

serial telewizyjny *Acht Stunden sind kein Tag* (Osiem godzin to nie dzień) emitowany w sezonie 1972/1973. W pozostałej twórczości, zarówno dramatycznej, jak i filmowej, na plan pierwszy wybijają się zgoła inne inspiracje – hollywoodzki melodramat, historyczny kryminał, czy po prostu reportaż. Dramaty powstające po *Katzelmacherze* należałoby zdefiniować właściwie jako przykład Lehrstück, bazujących na codziennych historiach o przemocy i różnorodnych konfliktach społecznych (*Preparadise sorry now*[89], *Anarchie in Bayern* – Anarchia w Bawarii, *Blut am Hals der Katze* – Krew na szyi kota), lub melodramatów (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant* – Gorzkie łzy Petry von Kant[90]). Także twórczość filmową Fassbindera winno się raczej sklasyfikować jako społeczno-krytyczny melodramat, którego wyraźnie polityczne ostrze krytyki wymierzone jest w społeczeństwo zachodnich Niemiec, nie zaś jako przykład nowej krytycznej i społecznie zaangażowanej Volksstück.

2.3. Franz Xaver Kroetz i Volksstück z bożej łaski?

„Jeszcze jeden!" – miał ponoć rzec do Fleißer dramaturg Bayerischen Staatsschauspiel Urs Jenny, informując tym samym pisarkę, że właśnie doczekała się kolejnego potomka powołującego się na inspiracje jej twórczością[91]. W rzeczywistości Franz Xaver Kroetz, bo o nim mowa, był raczej „cygańskim dzieckiem" i dość swobodnie, zwłaszcza na początku swojej kariery pisarskiej, poddawał się różnym wpływom literackim. Jego nagły zwrot ku agresywnemu i realistycznemu teatrowi, który zaczyna uprawiać około roku 1968, wydaje się w większej mierze, podobnie jak u jego poprzedników, następstwem splotu przypadków i atmosfery końca lat 60. niż wyrazem przemyślanej postawy artystyczno-politycznej. Z drugiej jednak strony Kroetz konsekwentnie podąża drogą ku „teatrowi ludowemu", wprawdzie nierzadko potykając się i klucząc, ale jednak powoli dojrzewa do formułowania własnej koncepcji nowej Volksstück. Jakkolwiek wysuwane przez niego postulaty, częstokroć stojące ze sobą w sprzeczności i wzajemnie się wykluczające, pozostawiają wiele do życzenia, to Kroetz na przestrzeni kilku lat przechodzi metamorfozę – z autora sztuk dla teatru chłopskiego (Bauerntheater) w „najważniejszego przedstawiciela współczesnego Volkstheater"[92].

---

[89] Dramat inscenizowany był w Polsce w Teatrze Studyjnym w Łodzi w roku 1993 (reżyseria: Grzegorz Małecki).

[90] Polskie realizacje dramatu: Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, reżyseria: Grzegorz Małecki (1985) oraz Teatr Telewizji, reżyseria: Piotr Chołodziński (1993).

[91] „Urs Jenny przeszedł [...] obok, wyciągnął rękę w moją stronę i zaśmiał się: »Jeszcze jeden!« – powiedział, gdyż Kroetz przyznał się do mnie w wywiadzie". Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Hrsg. G. Rühle, Frankfurt am Main 1972–1989, s. 511.

[92] Gert Müller, *Das Volksstück*..., s. 132.

Ta metamorfoza była jednak, podobnie jak w przypadku Sperra i Fassbindera, zainicjowana w pierwszej kolejności przez krytykę[93]. Przed rokiem 1971 nikt nawet nie doszukuje się w twórczości pisarza znaków tradycji Volksstück, choć ma on już w swoim dorobku pięć tekstów dramatycznych[94], ani też wpływu Fleißer czy Horvátha, na których w kolejnych latach Kroetz bezustannie się powołuje. Stwierdzenie, że dramatopisarz zaistniał przede wszystkim na fali nagłego zainteresowania autorami międzywojnia, nie będzie chyba nadużyciem, tym bardziej że i on sam wyznawał: „Nie sądzę, abym stał się znany bez renesansu Fleißer"[95]. Trzeba przyznać także, że wykazał się nie tylko wyjątkowym refleksem, ale i zdolnościami autokreacji, w przeciwieństwie bowiem do wielu współczesnych mu autorów uprawiających Volksstück, doskonale wykorzystał koniunkturę sprzyjającą realistycznemu teatrowi w czasach studenckiej rewolucji. Gdy Kroetz interesuje

---

[93] Trzeba poczynić tu także i tę uwagę, że renesans Fleißer i Horvátha był poniekąd kwestią przypadku. Jak po latach przyznawał Fassbinder: „Z Marieluise Fleißer zetknąłem się pod koniec 1967 roku. Szukałem sztuki dla naszego monachijskiego Actiontheater. Chcieliśmy najpierw zagrać niejakiego Horvátha, gdyż ta tematyka bardzo nam pasowała, musieliśmy jednak z tego zrezygnować, bo do tych sztuk potrzeba było zbyt wiele osób. Potem jeden z nas, to był Peter Raben, przypomniał sobie o Fleißer i wtedy właśnie zagraliśmy *Die Pioniere…*" (cyt. za: Rühle, s. 404). Także sięgając po recenzje *Jagdszenen aus Niederbayern* Sperra, próżno dopatrywać się w nich choćby wzmianki o wpływie Fleißer na młodego debiutanta. Owszem, Sperr podziwiał kunszt pisarki, ale po raz pierwszy zetknął się z jej twórczością dopiero po *Der starke Stamm* w lutym 1966 roku, a zatem kilka miesięcy po swoim debiucie. „Poznałem Fleißer, gdy w Schaubühne Berlin ponownie wystawiano sztukę *Der starke Stamm* – wspominał dramatopisarz. Wcześniej jej nie znałem. Również jej prozy, którą szczególnie nauczyłem się cenić" (Rühle, s. 403). Można wskazać co najmniej dwie konsekwencje tego nieco paradoksalnego, bo wynikającego z finansowych ograniczeń teatru, nieoczekiwanego „debiutu" Fleißer. Po pierwsze, był to wspominany już wielokrotnie renesans twórczości Horvátha i Fleißer, po drugie zaś, nie tyle – jak przyjęło się niekiedy twierdzić – nagły „wysyp" młodych twórców „piszących jak Horváth", ale raczej wzmożone tendencje do odczytywania ich twórczości w kontekście dorobku obojga pisarzy. „Kto dziś pisze jak Horváth – konstatował w latach 80. Gert Müller – tworzy antyteatr jak Fassbinder albo teatr »krytyczny« jak Kroetz z zamiarem dokonania przemiany społeczeństwa". A jednak losy realistycznej Volksstück każą sądzić, że odczytywanie dramatów Sperra, Fassbindera i Kroetza w kontekście twórczości Horvátha i wywindowanej nagle do rangi odnowicielki gatunku Volksstück Fleißer były zainicjowane przede wszystkim przez krytykę, nie zaś samych autorów. Por. Günther Rühle, *Materialien zum Leben…*; Gert Müller, *Das Volksstück…*, s. 117.

[94] Mowa tu o tekstach, które ukazały się drukiem i doczekały inscenizacji. W rzeczywistości bowiem do roku 1970 powstało łącznie dziesięć tekstów dramatycznych (wraz z *Chałupniczą robotą*, której inscenizacja miała miejsce rok później).

[95] Günther Rühle, *Materialien…*, s. 405.

się ożywającym w latach 60. gatunkiem Volksstück, nie jest już przecież debiutantem, a uznanym autorem sztuk dla teatru chłopskiego. Problem Kroetza polegał jednak na tym, że choć jako autor i jednocześnie aktor Bauerntheater cieszył się uznaniem publiczności, to rzadko kiedy jego praca budziła zainteresowanie krytyki, jeszcze rzadziej zaś jej uznanie[96]. Po inscenizacji *Chałupniczej roboty*[97], która spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki i wprowadziła autora na sceny do tej pory zamknięte dla jego twórczości, Kroetz dostrzegł w realistycznym teatrze swoją szansę. „Wówczas – komentował po latach – wraz z tymi realistycznymi sztukami pojawił się sukces. Pisałem wtedy dalej, nie zastanawiając się nad tym długo. Tak więc po *Chałupniczej robocie* nie napisałbym już żadnej absurdalnej sztuki [...]"[98]. Z tej szczerej konstatacji autora można wywieść co najmniej dwa wnioski. Po pierwsze: nie da się ukryć, że to właśnie nagły zwrot ku realistycznemu teatrowi i powoływanie się na tradycję Volksstück, według której konsekwentnie, choć nierzadko na wyrost klasyfikuje swoje teksty, uczyniły z niego – jak pisał Peter Schaarschmidt – „najznamienitszego niemieckojęzycznego autora ludowego naszych czasów, [...] któremu dopiero w 1971 roku udało się przekonująco wejść na scenę", ale też „[...] najczęściej wystawianego niemieckiego dramatopisarza po Brechcie [...][99]. Na tę niebywałą popularność Kroetza składa się zapewne wiele czynników, niekoniecznie jedynie natury artystycznej. Kroetz bowiem znany był nie tylko jako autor, ale też jako zaangażowany polityk – od roku 1972 do roku 1980 jest członkiem partii komunistycznej, co niewątpliwie nie pozostaje bez wpływu na przebieg jego kariery. Jako niebywale medialny artysta-polityk, ale też wyjątkowo płodny autor, wprost nie pozwala o sobie zapomnieć. Pisząc niekiedy kilka tekstów rocznie, które za każdym razem chętnie komentuje w mediach, w tym również w czasopismach bulwarowych karmiących się tanimi skandalami towarzyszącymi jego sztukom oskarżanym o epatowanie pornografią i przemocą, rozpoczyna w teatrze niemieckim erę swojej hegemonii. W sezonie 1975–1976

---

[96] „Przez lata Kroetz pisał dla teatru chłopskiego, co przyniosło mu dużo inscenizacji i tantiem, ale mniej krytyk niż pojawienie się na profesjonalnych scenach". Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945...*, s. 319.

[97] Franz Xaver Kroetz, *Chałupnicza robota*, przeł. Grzegorz Sinko, „Dialog" 1972, nr 10. W Polsce realizacji doczekało się pięć dramatów Kroetza: *Koncert życzeń*, *Podróż do szczęścia*, *Chłopi umierają* (jako *Polacy umierają*), *Śmierć na Boże Narodzenie* oraz *Górna Austria* (także pod zmienionym tytułem *Sceny małżeńskie*). W roku 2014 ukazała się, nakładem Wydawnictwa Universitas, pierwsza polska monografia poświęcona twórczości Kroetza. Por. Zbigniew Feliszewski, *„Wyścig na wstędze Möbiusa". Dramaty Franza Xavera Kroetza w teorii konsumpcji*, Kraków 2014.

[98] Franz Xaver Kroetz, *Interview*, [w:] idem, *Bauern sterben*, Frankfurt am Main 1987, s. 153.

[99] Justus Fetscher, *Theater seit 68 – verspielt?*, [w:] *Gegenwartsliteratur seit 1968*, Hrsg. Klaus Briegleb, Sigrid Weigel, München, Wien 1992, s. 517.

tylko w samych Niemczech zainscenizowano aż osiem jego sztuk, które wystawiono łącznie ponad 650 razy!

Być może poniekąd konsekwencją uprawianej przez autora skutecznej, aczkolwiek nadmiernej autokreacji był „efekt opóźnienia" (*Verzögerungseffekt*)[100], rozumiany jako opóźnienie teorii wobec praktyki dramatopisarskiej, a w konsekwencji, jak delikatnie ujmował ten problem Rolf-Peter Carl, właśnie pewien „deficyt teorii". „Kroetz teoretyk – pisze Rolf-Peter Carl – jak dotąd nie nadąża za praktykującym dramatopisarzem; tych braków z zakresu teorii nie da się nie zauważyć w [udzielanych przez niego – M.W.] wywiadach, ale jak dotąd nie były one dla niego poważną przeszkodą w pisaniu sztuk"[101]. Choć Kroetz wyraźnie kreuje się na praktyka i teoretyka teatru zarazem, jego refleksja zdaje się opóźniona względem samego teatru, niewiele nowego wnosi także do dyskusji teatrologicznej. W tym też sensie „Kroetz nie jest intelektualnym autorem", mimo że na takiego pozuje, „nie wychodzi od teorii estetycznej, a w przypadku historii literatury, jest raczej samoukiem"[102]. Spostrzeżenie to jest drugim wnioskiem, jaki można wysnuć z wypowiedzi Kroetza. Wyznanie autora – „Pisałem wtedy dalej, nie zastanawiając się nad tym długo" – wydaje się akurat wyjątkowo trafną, choć chyba niezamierzoną autokrytyką, którą potwierdza lektura licznych tekstów jego wystąpień i wywiadów[103]. Snute przez autora interpretacje twórczości poprzedników, z których dorobku rzekomo czerpie wzór dla swojej nowej Volksstück, porażają niekiedy nieznajomością ich teoretycznych koncepcji, ale także kompletną ignorancją. Uznając się za autora Volksstück i przedstawiciela nowego realistycznego teatru drugiej połowy XX wieku, Kroetz bardzo długo lekceważy Brechta, choć jego wpływy na dzieło bawarskiego dramatopisarza wydają się niekiedy zdecydowanie większe niż wpływy Horvátha i Fleißer. Tymczasem Kroetz bez zażenowania przyznaje: „twórczość Brechta do roku 1973 [była mi – M.W.] raczej nieznana, a przez to obojętna"[104]. Równie wątpliwe pozostają także śmiałe interpretacje dorobku Fleißer i Horvátha. Jürgen Hein słusznie spostrzega, że:

---

[100] Por. Ursula Schregel, *Neue deutsche Stücke im Spielplan. Am Beispiel von Franz Xaver Kroetz*, Berlin 1980.

[101] Rolf Peter Carl, *Franz Xaver Kroetz*, München 1978, s. 45.

[102] *Ibidem*, s. 17.

[103] Na temat swoich inspiracji twórczością Fleißer, Horvátha i Brechta, politycznego zaangażowania teatru i koncepcji Volksstück Kroetz ogłosił też kilka tekstów teoretycznych: *Horváth von heute für heute* (1971), *Liegt die Dummheit auf der Hand? „Pioniere in Ingolstadt" – Überlegungen zu einem Stück von Marieluise Fleißer* (1971), *Braucht das Volk ein Theater?* (1972), *Zu Bertolt Brecht 20. Todestag* (1976). Por. Jürgen Hein, *Franz Xaver Kroetz…*, s. 69–93.

[104] Franz Xaver Kroetz, *Über die Maßnahme von Bertolt Brecht*, [w:] *Ein Lesebuch. Franz Xaver Kroetz – Stücke / Polemik / Gespräche / Filme / Hörspiele / Analysen*, Hamburg 1983, s. 606.

> Wypowiedzi Kroetza w wywiadach, przemówieniach i esejach […] [wskazują – M.W.] wyraźnie, że nie analizował głębiej ani odnowienia Volksstück przez Fleißer i Horvátha z jednej strony, ani Brechta z drugiej, a przede wszystkim różnorodnych koncepcji „realizmu", podczas gdy wpływ Brechta na Fleißer jest przecież niezaprzeczalny[105].

Mimo iż Kroetz, jak sam twierdzi, aż do roku 1973 nie znał Brechta, nic nie stało na przeszkodzie, aby w swoim słynnym wystąpieniu *Horváth von heute für heute* wygłoszonym w roku 1971 obwieścił: „Sztuki Horvátha są […] właśnie bardziej polityczne i dalekowzroczne dla nowej dramaturgii niż Brechta"[106]. Zaledwie pięć lat później, przy okazji dwudziestej rocznicy śmierci Brechta, jeszcze niedawno sceptyczny wobec jego twórczości w płomiennej mowie ogłasza: „Zacząłem interesować się Brechtem-dramaturgiem, gdy byłem zmuszony stwierdzić, że dramatopisarstwo Fleißer i Horvátha ma pewną ścisłą granicę i że do niej dotarłem"[107]. Nie warto dociekać, na ile to nagłe zainteresowanie autorem *Pana Puntili…* podyktowane było partyjnym zaangażowaniem Kroetza, niemniej jego poglądy na dramat, jak i na misję teatru, diametralnie się zmieniły. W Brechcie zaczyna widzieć odnowiciela teatru, który „uwolnił sztukę od przypisanego jej »celu samego w sobie« i uczynił ją pożyteczną, podporządkował sztukę ludzkim potrzebom"[108]. Nade wszystko jednak podkreśla zdolność Brechta do przedstawiania pozytywnych przejawów rzeczywistości, zakładając, że „nie jest trudno przedstawiać w sztuce to, co negatywne"[109]. Ten pogląd skłania pisarza do sformułowania misji nie tylko własnego teatru, ale sztuki w ogóle: „Zwłaszcza jako pisarz nie można być niewolnikiem obowiązujących warunków – deklaruje Kroetz – lecz trzeba być architektem przyszłości"[110].

Wielość inspiracji, którym świadomie bądź nieświadomie ulega Kroetz jako, jak sam zwykł siebie postrzegać, autor Volksstück, nieporadna próba odnalezienia się wśród tych obcych koncepcji – z ich przetworzeniem miał zdecydowane problemy, przez co często sam zaprzeczał swoim wcześniejszym sądom – a także ogromny dorobek dramatopisarski, nastręczają nie lada problemów badawczych. Już sama próba klasyfikowania tej twórczości, obejmującej – jak wylicza sam autor – sześćdziesiąt cztery teksty dramatyczne[111], wymaga wskazania pewnych dominujących w niej nurtów. Takie rozwiązanie – wyznaczenie kolejnych faz twór-

---

105 Jürgen Hein, *Franz Xaver Kroetz…*, s. 21.

106 Franz Xaver Kroetz, *Horváth von heute für heute*, [w:] *Über Ödön von Horváth…*, s. 94.

107 Franz Xaver Kroetz, *Zu Bertolt Brechts 20. Todestag*, [w:] *Franz Xaver Kroetz – Positionen des Dramas*, Hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Theo Buck, „Text + Kritik" 1977, H. 57, s. 245.

108 *Ibidem*, s. 251.

109 *Ibidem*.

110 *Ibidem*.

111 Por. http://www.kroetz-dramatik.de/ [dostęp 10.10.2014].

czości Kroetza – proponowano już pod koniec lat siedemdziesiątych[112]. Wydaje się ono bowiem konieczne nie tylko ze względu na ilość, ale przede wszystkim właśnie na różnorodność jego twórczości. „Analizując obszerny repertuar Kroetza, trudno wrzucić do jednego worka jego pierwsze opublikowane sztuki *Chałupnicza robota* i *Hartnäckig* (Zawzięcie) razem z *Bauern sterben* (Chłopi umierają) z 1985 , czy nawet *Das Nest* (Gniazdo) z 1974"[113] – pisała w roku 1989 Eva Kormann. Dziś potrzeba takiej klasyfikacji wydaje się tym bardziej konieczna, że Kroetz nadal jest aktywnym dramatopisarzem, nadal też na różne sposoby konfrontuje się z tradycją Volksstück[114].

W świetle rozważań o tradycji gatunku Volksstück priorytetowe znaczenie ma tak zwana trzecia faza twórczości Kroetza, której początek wyznacza powstanie dramatu *Das Nest* – pierwszego tekstu przyporządkowanego przez autora do tradycji Volksstück[115]. Ten okres niesie ze sobą zupełnie inną perspektywę oglądu rzeczywistości, a przede wszystkim inną jej ocenę, choć bez wątpienia rzutuje na tę część twórczości cały wcześniejszy dorobek dramatopisarski Kroetza. Do roku 1971 u Kroetza dominuje agresywny realizm, a jego sztuki zazwyczaj kończą się katastrofą (*Wildwechsel, Chałupnicza robota, Stallerhof*). Na scenę zostają wprowadzeni bohaterowie niezdolni do refleksji na temat swojego położenia, niepotrafiący wyartykułować własnych problemów, ale też i uczuć. Bohaterowie pochodzący z zapomnianego przez społeczeństwo marginesu są jednak przede wszystkim ofiarami systemu, stąd też ich los wydaje się z góry przesądzony. Brak perspektyw i dramatyczne położenie postaci wczesnych sztuk Kroetza sprawiły, że zaczął on być postrzegany jako „dramatopisarz współczucia" (*Mittleidsdramatiker*)[116]. „Współczujący dramat" nie dawał jednak bohaterom i widzom ani do-

---

[112] Por. Rolf-Peter Carl, *Franz Xaver Kroetz…*, s. 5; Hajo Kurzenberger, *Negativ-Dramatik, Positiv-Dramatik*, „Text + Kritik" 1978, H. 57, s. 19. Gert Müller, *Das Volksstück…*, s. 133; Isolde Schiffermüller, *Die Erneuerung des Volksstücks…*, s. 157; Ulrich Heising, *Der radikale Realismus von Kroetz*, [w:] *Franz Xaver Kroetz*, Hrsg. Otto Riewoldt, Frankfurt am Main, 1985 s. 201.

[113] Eva Kormann, *„Der täppische Prankenschlag…*, s. 31.

[114] W ostatnich latach Kroetz dokonywał przede wszystkim przeróbek dzieł klasyków komedii ludowej. Wśród tekstów Kroetza nawiązujących do tradycji Volksstück, które powstały po roku 2000, znajdują się przeróbki *Chłopa milionowego* Raimunda (Bayerisches Staatsschauspiel, 2002) oraz *Der Gwissenswurm* Ludwiga Anzengrubera (Bayerisches Staatsschauspiel, 2007).

[115] Można wskazać łącznie sześć tekstów dramatycznych zaklasyfikowanych przez autora do gatunku Volksstück: *Das Nest, Mensch Meier, Der stramme Max, Kalte Bauern, Der Drang*, w tym jedną przeróbkę sztuki Antona Hamika *Der verkaufte Vater*.

[116] Por. Ursula Schregel, *Neue deutsche Stücke im Spielplan…*, s. 91; Heinz Ludwig Arnold, *Als Schriftsteller leben*, Hamburg 1979, s. 44; Michael Töteberg, *Wohin das Mitleid führt. „Agnes Bernauer" von Franz Xaver Kroetz*, „Tekst + Kritik" 1978, H. 57, s. 29–34.

brej rady, ani nawet nadziei na naprawienie patologicznej sytuacji. Pesymistyczny wydźwięk sztuk Kroetza cichnie nieco pod wpływem politycznych fascynacji pisarza. Odkąd Kroetz jest w posiadaniu legitymacji partyjnej, jego dramaty wprawdzie nie unikają podejmowania tematów trudnych, jednak widocznie stronią od sytuacji ekstremalnych. W tej drugiej, określanej niekiedy jako „eksperymentalna", fazie swojego pisarstwa, przypadającej na lata 1972–1974, Kroetz jest już pod wyraźnym wpływem Fleißer i Horvátha. Jego polityzowanie podporządkowane jest jednak marksistowskiej doktrynie i właśnie w duchu marksizmu pisarz próbuje przedstawić, ale i – co istotne – rozwiązać problemy swoich bohaterów. Unika przedstawiania ekstremalnych sytuacji bez wyjścia i perypetii kończących się katastrofą (*Górna Austria*[117]), konflikty zostają tu załagodzone, podczas gdy autor stara się „pokazać przeciętnemu człowiekowi ratunek w solidarności i socjalistycznej nadziei"[118]. Wydaje się, że konsekwencją dalszego rozwoju zarówno politycznej, jak i dramaturgicznej świadomości autora była próba przeformułowania jego dotychczasowej koncepcji dramatu. Nie sposób jednak zdefiniować z większą wnikliwością postawy, jaką wobec polityki zajmuje Kroetz, który wprawdzie jest członkiem partii, ale nie do końca jasny jest jego stosunek do socjalizmu i polityki w ogóle. W tym samym roku, gdy Kroetz pisze zdecydowanie polityczną sztukę *Münchner Kindl* (Monachijskie dzieci, 1973), w jednym z wywiadów odcina się od bycia politykiem, mówiąc: „Jestem pisarzem, który interesuje się polityką, to wszystko. Ważniejsze jest dla mnie pisanie"[119], po czym jeszcze w tym samym roku na łamach „Theater heute" oświadcza: „Chętniej siedziałbym w Bundestagu w Bonn niż jako dramaturg w teatrze"[120]. Zapewne jednak Kroetz w większej mierze okazał się politykującym dramatopisarzem niż politykiem – w przeciwnym razie za jego szczytowe osiągnięcie polityczne trzeba byłoby uznać przygotowanie telewizyjnych reportaży o jakże mało subtelnym tytule – *Socjalizm na wsi*.

Nie jest tajemnicą, że pierwsze lata przynależności Kroetza do partii niekorzystnie odbijają się na jego twórczości literackiej. Z impetem do teatru powraca w roku 1975, gdy na scenie Modernes Theater München odbywa się premiera napisanego rok wcześniej *Das Nest*. Nie bez wpływu na recepcję dzieła pozostaje fakt, że dramat w podtytule zaklasyfikowany został jako Volksstück. Bohaterowie *Das Nest* to młode małżeństwo spodziewające się na-

---

[117] Por. Franz Xaver Kroetz, *Górna Austria*, przeł. Helmut Kajzar, „Dialog" 1973, nr 12.

[118] Georg Hensel, *Theater der siebziger Jahre*, Stuttgart 1980, s. 344.

[119] André Müller, *Entblößungen…*, s. 280.

[120] *Ich säße lieber in Bonn im Bundestag, Franz Xaver Kroetz antwortet auf Fragen von „Theater heute"*, „Theater heute" 1973, H. 2, s. 49. Należy dodać, że w latach 1972–1980 Kroetz jest członkiem DKP (Niemieckiej Partii Komunistycznej).

rodzin swojego pierwszego dziecka. W przeciwieństwie do bohaterów *Górnej Austrii*, których sytuacja finansowa nie pozwalała im, jak sądzili, spokojnie patrzeć w przyszłość, co prowokowało myśli o usunięciu ciąży, Marta i Kurt, choć żyją skromnie, nie martwią się o problemy finansowe i w spokoju wiją swoje gniazdko. Kurt jest wprawdzie jedynie kierowcą ciężarówki, ale dzięki nadgodzinom może zapewnić rodzinie w miarę komfortowe życie. Narodziny Stefana przepełniają rodziców dumą i szczęściem, zdaje się, że nic nie może zmącić tej rodzinnej idylli. A jednak, gdy ich sytuacja materialna nieco się pogarsza, Kurt skuszony odpowiednio wysoką gratyfikacją finansową godzi się wypełnić zlecone mu przez szefa „zadanie specjalne" i wylewa do jeziora toksyczne chemikalia. Jego nieprzemyślana decyzja doprowadza do wypadku i niewiele brakuje, aby losy rodziny skończyły się tragicznie. W tym samym czasie, gdy Kurt pozbywa się chemikaliów, Marta bez jego wiedzy jedzie z małym Stefanem nad jezioro i kąpie dziecko w zatrutej wodzie. Gdy Marta dowiaduje się od męża, że to on winny jest wypadku, w wyniku którego ich syn z objawami ciężkiego zatrucia trafia do szpitala, zarzuca Kurtowi, że w pogoni za pieniędzmi byłby w stanie zabić własne dziecko:

> Szef kazał! A kiedy szef mówi, przynieś mi głowę swojego dziecka, to mu nie zaszkodzi, a ja dam ci za to 100 marek, to tak robisz, bo szef tak powiedział, a jakże! … Nie jesteś przecież w ogóle człowiekiem, musiało to zawsze jakoś umknąć mojej uwadze, ale co najwyżej tresowaną małpą![121]

Rozdźwięk między małżonkami, realne niebezpieczeństwo rozbicia rodziny, a przede wszystkim strach o życie i zdrowie dziecka, zmuszają Kurta do autorefleksji. „Gdyby parę dni temu ktoś mi powiedział, jaki jestem, nie uwierzyłbym mu – i go wyśmiał"[122] – wyznaje zdruzgotany młody ojciec i dobrowolnie zgłasza się na policję. Bohater poddaje swoje postępowanie krytycznej ocenie i decyduje się ponieść wszystkie jego konsekwencje. Jednocześnie krytycznej analizie poddaje stosunki społeczne, relacje między biernym i posłusznym pracownikiem a wykorzystującym jego naiwność i trudną sytuację przełożonym. Przyznając się do popełnienia przestępstwa i denuncjując przy tym pracodawcę, naraża się na karę, utratę pracy i poważne kłopoty finansowe, które mogą zagrozić bytowi rodziny, ale z etycznego punktu widzenia postępuje słusznie, za co, jak przekonuje nas autor, zostaje nagrodzony. Sztuka Kroetza kończy się więc szczęśliwie – dziecko wraca do zdrowia, a Kurtowi prawnego wsparcia udziela związek zawodowy, dzięki czemu może skutecznie walczyć o swoją godność.

---

[121] Franz Xaver Kroetz, *Das Nest*, [w:] idem, *Mensch Meier und andere Stücke*, Hrsg. Monika Sperr, Berlin, Darmstadt, Wien 1984, s. 212.

[122] *Ibidem*, s. 218.



Ilustracja 27. Waltraud Kutschera i Hermann Schmid w premierze telewizyjnej *Górnej Austrii*, rok 1976

Źródło: „FF dabei" 1976, nr 22

W przeciwieństwie do bohaterów wcześniejszych sztuk Kroetza, Kurt i Marta są skłonni do krytycznej analizy rzeczywistości i trzeźwej oceny własnego postępowania. Tę różnicę zaznacza Kroetz, nie bez ironii, już w otwierającej dramat scenie, gdy sadza swoich bohaterów przed telewizorem i każe im oglądać serial *Górna Austria* przedstawiający perypetie postaci swojego wcześniejszego dramatu. W podobnej sytuacji zostali bowiem postawieni już bohaterowie *Górnej Austrii*, którzy wpatrzeni w telewizor śledzili kolejne odcinki austriackiego odpowiednika *Dynastii*. Jednak o ile Anni i Heinz całkiem poważnie traktowali losy bohaterów wiedeńskiej opery mydlanej, marząc o podobnym życiu, o tyle Kurt i Marta oglądają serial z pełną świadomością, że jest to jedynie fikcja. Tym samym Kroetz sam dystansuje się wobec swoich wcześniejszych tekstów, ale też ich bohaterów. Postaci jego Volksstück są inaczej skonstruowane, ale przede wszystkim inaczej niż ich poprzednicy posługują się językiem. Nikt tu nie mówi obok siebie, nikt nie przerywa rozmowy nieznośnym milczeniem. W nowych dramatach Kroetza bohaterowie nie tylko mówią, ale przede wszystkim rozmawiają ze sobą – słuchają swoich racji, wspólnie podejmują decyzje i wspólnie rozwiązują problemy. Podczas gdy we wcześniejszych dramatach niekiedy jedno słowo lub fraza rodziły konflikt i nierzadko były przyczyną tragedii, w zaproponowanej przez pisarza nowej Volksstück słowa prowadzą do porozumienia, a tym samym oswobodzenia bohaterów z lęków i problemów, a w końcu pozwalają im się wyemancypować. Dobitnym przykładem takiej eman-

cypacji są losy bohaterów przedstawione w kolejnej Volksstück Kroetza – *Mensch Meier* (Człowiek Meier). Perypetie rodziny Meier, przynajmniej w początkowych scenach dramatu, nie nastrajają optymistycznie. Otto Meier pracuje przy taśmie montażowej przy produkcji samochodów, nie jest to z pewnością praca zapewniająca bohaterowi satysfakcjonujące zarobki, ale Otto jest niewykształconym, słabo wykwalifikowanym pracownikiem fizycznym i nawet utrzymanie tej posady jest dla niego wyzwaniem. Jego sytuacja jest nie do pozazdroszczenia, ponieważ Otto pozostaje jedynym żywicielem rodziny, choć wydaje się, że dzieje się tak na jego własne życzenie. Żona Marta, od lat tkwiąca w roli kury domowej, marzy wprawdzie o samodzielności, ale jej apodyktyczny mąż, uznający jedynie patriarchalny model rodziny, nie może przystać na szalone pomysły żony, która pragnie iść do pracy. Źródłem rozczarowań dla bohatera jest także jego piętnastoletni syn – Ludwig również chciałby podjąć jakieś zajęcie, ale jego plany pracy na budowie nie spotykają się z akceptacją ojca mającego aspiracje, aby chłopak został urzędnikiem. Niestety, Ludwig nie może sprostać tym oczekiwaniom. Owszem, stara się o zatrudnienie odpowiadające ambicjom rodzica, ale jego wysiłki spełzają na niczym, przez co bezrobotny chłopak całymi dniami wyleguje się na kanapie. Gdy pewnego dnia Otto spostrzega brak 50 marek w domowym budżecie, oskarża syna o kradzież i w trakcie rodzinnej kłótni demoluje mieszkanie. Ten nagły wybuch wściekłości po raz pierwszy zmusza Martę i Ludwiga do przeciwstawienia się apodyktycznemu Ottonowi. Marta przeprowadza się do innego pokoju, izoluje od męża i w końcu znajduje pracę sprzedawczyni, a Ludwig pracuje, tak jak planował, na budowie. Upokarzani i sterowani przez tyrana w najbardziej łagodny, ale też najbardziej bolesny dla niego sposób, występują przeciwko niemu i wreszcie zaczynają żyć własnym życiem. Ta emancypacja zmusza każdego z bohaterów, także Meiera, do odnalezienia się w nowej roli i podjęcia odpowiedzialności za swoje życie.

Aby przekonać publiczność, że zmiana własnego losu jest możliwa, i skłonić ją do przyjęcia zaangażowanej postawy – zaangażowanej przede wszystkim względem samego siebie, Kroetz prowadzi swoich bohaterów do krytycznego rozpoznania. Poniekąd nadal pobrzmiewa gdzieś w tle „dramaturgia współczucia", ale współczucie nie przyczynia się tym razem do ślepego usprawiedliwiania postaci będących rzekomo ofiarami wielkiej polityki, procesów ekonomicznych i przemian społecznych. Bohaterowie Volksstück Kroetza są wprawdzie zależni od społecznych struktur i politycznych trybów, ale w większej mierze to oni sami własnym działaniem rujnują swoje życie. Ciąży na nich zatem nie zły los, ale po prostu ponoszą konsekwencje swojego postępowania. Rozpoznając ten mechanizm autodestrukcji, Kroetz „pokazuje małe kroki prowadzące ku zmianom, chce dodać odwagi Kurtowi i Marcie w ich działaniach"[123]. Na tej prostej, zaczerpniętej najprawdopodobniej od Brechta zasadzie opiera Kroetz ciężar swojej nowej

[123] Eva Kormann, *„Der täppische Prankenschlag…*, s. 59.

Volksstück. Ponieważ jego przesłanie ma wyraźnie dydaktyczne zabarwienie, pisarz rezygnuje z prowokacji, nie burzy odbiorczych oczekiwań i wskazuje swoim bohaterom wyjście z trudnego położenia. Jednakże błędem byłoby dopatrywanie się tu typowego dla tradycyjnej Volksstück *happy endu* oraz elementów komediowych. Pisarz ani nie dostarcza widzom rozrywki, ani też nie zwodzi ich szczęśliwym zakończeniem. Jeśli rodzina Kurta wychodzi z kryzysu obronną ręką, a on sam decyduje się walczyć o swoją godność, jeśli Ludwig uwalnia się spod despotycznej władzy ojca, a Marta staje się niezależną kobietą, nie oznacza to jeszcze, że zyskali stabilność, a ich życie będzie szczęśliwe. Kroetz zostawia swoich bohaterów w momencie, gdy udaje się im wyprostować własne życie, ale nie jest to stan dany raz na zawsze. Droga wyjścia zostaje wskazana, ale to czy bohaterowie będą konsekwentnie nią podążać, jest już odrębną kwestią. O ile dla bohaterów wczesnych sztuk Kroetza wyjściem z kryzysu była ucieczka w apatię bądź przestępstwo, a nierzadko jedno i drugie jednocześnie, o tyle postaci *Das Nest* czy *Mensch Meier*, decydują się na odważne, bezkompromisowe – przede wszystkim w stosunku do siebie – rozwiązania, skrajnie odmienne od ich dotychczasowych doświadczeń.

Jednak mylne jest wrażenie spójności (przynajmniej na tle jego nieustannie przeformułowywanego stanowiska wobec teatru) koncepcji nowej Volksstück Kroetza. Jakkolwiek tak pomyślana przez autora formuła Volksstück w jakimś sensie broni się sama, jej autor skutecznie pogrąża ją za każdym razem, gdy stara się ująć swoje dzieło w teoretyczne ramy. Poniekąd jest to winą nadgorliwych krytyków, nie tylko widzących w Kroetzu kolejnego odnowiciela Volksstück, ale wręcz narzucających mu i twórcze powinowactwa z Fleißer i Horváthem, i – choć brzmi to absurdalnie – konieczność kontynuowania tradycji gatunku, o którym ten ledwo co słyszał. Dowodów nie tylko nieznajomości podłoża teoretycznego, ale też nieznajomości tekstów reprezentujących gatunek, nie trzeba daleko szukać. W oniemienie wprawia już choćby wyznanie Kroetza, który w wywiadzie dla „Allgemeines Deutsches Sonntagsblatt" w roku 1973, a zatem wtedy, gdy uważa się już za spadkobiercę Brechta, mówi: „Świadomie widzę swoje sztuki w tradycji Anzengrubera czy Thomy; w pewnym sensie jako teatr bardziej regionalny"[124]. Szczerze można powątpiewać w tę autorską świadomość pisarza. Rekonstruując historię jego artystycznych fascynacji, można niechybnie dojść do przekonania, że Kroetz narodził się jako syn Fleißer i Horvátha, został adoptowany przez Brechta, by następnie wstąpić w „związek małżeński" z ludowymi moralizatorami Anzengruberem i Thomą. O ile można zrozumieć inspiracje anarchizującym i rewolucyjnym Nestroyem, o którym Kroetz akurat nie wspomina, o tyle powoływanie się na Anzengrubera i Thomę, choć ich zasługi w zreformowaniu gatunku są niewątpliwe, wydaje się dość absurdalne i dowodzi bardzo powierzchownej znajomości ich dzieł. Nic dziwnego, że dla nielicznych krytyków, tak jak dla Re-

124 „Allgemeines Deutsches Sonntagsblatt", 7 I 1973.

inharda Baumgarta, już w połowie lat 70. jasne było, że Kroetz, podobnie zresztą jak wielu innych młodych pisarzy, dał się uwieść nagłym zainteresowaniem mediów i perspektywami kariery. „A gdziekolwiek tylko jego nazwisko pojawiało się pisemnie – zauważa Baumgart – doszukiwano się związków, naturalnie ze Sperrem, Marieluise Fleißer i Horváthem. [...] Tak oto pewien 26-latek, oplątany siecią tych zmyślnych poszukiwań, z dnia na dzień stał się zachodnim skarbem: nowym krytykiem społeczeństwa, nowym autorem Volksstück [...]"[125]. Trudno nie zgodzić się z tym rozpoznaniem. Od czasów okrzyknięcia Kroetza objawieniem nowego teatru realistycznego bez wątpienia widzi on siebie jako krytyka społeczeństwa, a tym samym jako autora politycznie zaangażowanego. W swoim wystąpieniu poświęconym Horváthowi pisze na przykład, że: „Teatr powinien być polityczny, musi taki być, ponieważ gra dla ludu i pokazuje lud, a to jest proces, który ciągle jest polityczny"[126]. W kolejnych latach ostentacyjnie zwraca się w kierunku Volksstück, będącej w jego twórczości jaskrawym znakiem kolejnej twórczej przemiany, ale też jeszcze wyraźniej zaznaczonej deklaracji politycznego zaangażowania. Mimo niezaprzeczalnego sukcesu jego sztuk, można mieć pewne wątpliwości, nie tyle, czy prezentują one na scenie prawdziwych bohaterów z ludu, ale raczej czy są przeznaczone dla odbiorcy reprezentującego lud. Zdaje się, że podobne wątpliwości mógł mieć również ich autor, o czym świadczyć może jego próba przeniesienia Volksstück do telewizyjnej ramówki. Odrębną kwestią pozostaje pytanie o to, czy kończąca się szczęśliwie, a niekiedy neutralnie Volksstück nie jest raczej przykładem nieco naiwnej utopii lub, jak domniemywał Jürgen Petersen, „sztuką dydaktyczną dla ludzi pracujących"[127]. Ta wątpliwość, nie jedyna zresztą, gdy idzie o twórczość Kroetza, musi chyba jednak pozostać nierozstrzygnięta, a to choćby dlatego, że trudno dociec, jaki jest stosunek autora do bohatera i rzekomego adresata jego sztuk. W przeciwieństwie do Horvátha, Kroetz nie utożsamiał ludu z drobnomieszczaństwem, nie spodziewał się także, jak oczekiwał tego Fassbinder, że jego spektakle będą oglądane przez intelektualistów zdolnych do krytycznej samoanalizy i zmiany rzeczywistości. Dla Kroetza typowym przedstawicielem ludu był robotnik pracujący przy taśmie montażowej, choć zdaje się, że mimo powoływania się na tradycje Volksstück, autor chętniej mówił nie o przedstawicielach ludu, a raczej o członkach społeczeństwa, co oczywiście znów stoi w sprzeczności z jego koncepcją dramatu[128]. Trudno mówić

---

[125] Reinhard Baumgart, *„Dürfen Opfer schön sein?“*, „Spectaculum" 1974, nr 21, s. 288.

[126] Franz Xaver Kroetz, *Horváth von heute für heute*, [w:] *Über Ödön von Horváth...*, s. 93.

[127] Jürgen H. Petersen, *Franz Xaver Kroetz: von der Tragödie der Unfreiheit zum Lehrstück für Werktätige*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik...*, s. 291–312.

[128] „Naturalizm [...] odkrył lud, realizm społeczeństwo. Zaczęło się to od Marieluise Fleißer". Franz Xaver Kroetz, *Form ist der Taller von dem man ißt*, [w:] *Franz Xaver Kroetz*, Hrsg. Otto Riewoldt, Frankfurt am Main 1988, s. 91.

o jego bohaterach, zwłaszcza tych z wcześniejszych sztuk, że są częścią społeczeństwa. Także postaci z Volksstück Kroetza zdają się jeszcze nie dorastać do tej roli. W prawdziwą bezsilność wprawia jednak deklaracja pisarza, który w roku 1985 w przypływie nagłej szczerości oznajmił: „O postaciach z moich sztuk krążą legendy. Nigdy nie interesował mnie lud! […] Całe życie pisałem o sobie. I nie interesowało mnie, co o tym myśli lud!”[129], *de facto* przekreślając tym samym przesłanie towarzyszące jego twórczości przez prawie dwie dekady. To niesłychany fenomen, aby pisarz widzący sam siebie w roli autora „dramatu ludowego”, latami głoszący konieczność tworzenia politycznie zaangażowanego teatru, „grającego przed ludem i pokazującego lud”, powołującego się na tradycję dramatu Fleißer, Horvátha, Brechta, a nawet Anzengrubera i Thomy, w końcu autor tekstów, które już w tytule poświęcone są ludowi – *Ich bin das Volk. Volkstümliche Szenen aus dem neuen Deutschland* (Jestem ludem. Ludowe sceny z nowych Niemiec) odżegnywał się od niego, a wręcz nim gardził (co jednak nie przeszkadzało mu w pisaniu kolejnych tekstów klasyfikowanych przez niego jako Volksstück[130]). „Niestety, Kroetz – zauważa Rolf-Peter Carl – nie jest najlepszym interpretatorem swojego dzieła”[131]. Szerszy komentarz jest tutaj chyba zbędny, zwłaszcza gdy uzmysłowimy sobie, że jeszcze w tym samym roku Kroetz na łamach „Die deutsche Bühne” definiuje się jako „autor chrześcijański”, w którego sztukach objawia się Jezus Chrystus „zawsze jako wielka, wspaniała utopia i jako znak wielkiego bólu”, dzięki czemu jego teatr „odkrywa wielkie bolesne konteksty”[132].

3. Nibylandia-Austria. Teatr szoku na „Wyspie Błogosławionych”

Ożywająca w Austrii w latach 60. Volksstück również wypływa z tradycji dramatu Horvátha i Fleißer, choć z pewnością nie jest to ani najsilniejsza, ani tym bardziej jedyna inspiracja przesądzająca o kształcie nowego, coraz silniej dominującego nad Dunajem antyteatru. Być może słuszne byłoby nawet postawienie tezy, że na młode pokolenie austriackich pisarzy, sięgających w latach 60. po gatunek Volksstück, znacznie większy wpływ niż „renesans Fleißer i Horvátha” miała twórczość Fritza Kortnera (1892–1970), Ulricha Bechera (1910–1990) i Arnolta Bronnena (1899–1959), którzy w latach 40. i wczesnych latach 50. jako pierwsi podjęli próbę krytycznego rozliczenia Austrii z nazistowskiej przeszło-

---

129 *Peter von Becker, Michael Merschmeier im Gespräch mit Franz Xaver Kroetz…*, s. 78.

130 Na przykład *Der Drang* (Napór) oraz *Der verkaufte Grossvater* (Sprzedany dzbanek) – przeróbka sztuki Antona Hamika.

131 Rolf-Peter Carl, *Zur Theatertheorie des Stückeschreibers Franz Xaver Kroetz*, „Text + Kritik” 1978, H. 57, s. 7.

132 „Die deutsche Bühne” 1985, H. 8, s. 13–15.

ści; a także dorobek Fritza Hochwäldera (1911–1986) i Helmuta Qualtingera (1928–1986) – reprezentujących krytyczny nurt w teatrze austriackim jeszcze na kilka lat przed wybuchem studenckiej rewolty. Skala przemian, które zaczęły dokonywać się w teatrze austriackim pod koniec lat 60., ich dynamika, bezkompromisowość i towarzyszący im skandal stymulujący we wszystkich dziedzinach sztuki działania młodych twórców, przyćmiły w dużym stopniu dzieła autorów starszego pokolenia, chociaż z całą pewnością nie ich znaczenie dla rozwoju krytycznego, zaangażowanego teatru. Wpływy te są zresztą na tyle widoczne, że bez wahania można postawić je na równi z oddziaływaniem na młodych twórców alternatywnych wobec systemu grup literackich i prowokacyjnych działań Wiedeńskiego Akcjonizmu.

Odcinająca się od oficjalnego dyskursu literatura powojenna – w unikającej tematów tabu Austrii zepchnięta na margines życia literackiego – odwoływała się do wnikliwej analizy austriackiej mentalności i obnażania jej, między innymi za pomocą tradycji Volksstück, a ta zamiast afirmować system i pielęgnować narodowe mity, co było wysoce pożądane i powszechnie przyjęte w okresie powojennej odbudowy kraju, posłużyła opozycyjnym autorom jako „narzędzie do krytycznego przedstawienia kryzysowych sytuacji społecznych, a tym samym i do badania okresu nazistowskiego i pofaszystowskiego w Austrii”[133]. Poniekąd zatem proces denazyfikacji austriackiego teatru zaczyna się wraz z premierami *Donauwelle* (Fale Dunaju, 1949) Kortnera, *Der Bockerer* (Uparciuch, 1946) Bechera i Petera Presesa oraz *Die jüngste Nacht* (Ostatnia noc, 1948) Bronnena, którym towarzyszyły zainteresowanie i społeczna dezaprobata nie mniejsze niż powojennej premierze *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Horvátha. Jeszcze ostrzejszy społeczny rezonans wywołały sztuki Fritza Hochwäldera *Donadieu* (1953), *Die Herberge* (Zajazd, 1957), a zwłaszcza słynna premiera *Maliniarza* (1965)[134] oraz jej telewizyjna realizacja z pamiętną kreacją Qualtingera[135]. Obok tego nurtu dramatu, nabierającego coraz wyraźniejszych krytyczno-społecznych i politycznych akcentów, kolejną inspiracją dla młodych twórców teatru szoku były, wspomniane już wcześniej, działania austriackiej awangardy. Przełomowa dla poetyki rodzącego się antyteatru okazała się w pierwszej kolejności językowa rewolucja wymierzona przeciwko Systemowi, a proklamowana przez Grupę Wiedeńską i Forum Stadtpark Graz. Poszukując nowych, surrealistycznych środków wyrazu i traktując szok jako najbardziej bezpośredni – jak twierdził Gerhard Rühm – instrument sztuki, której celem jest sprzeciw wobec kulturalnych i politycznych struktur kra-

---

[133] Marijan Bobinac, *Der kleine Mann…*, s. 151.

[134] Por. Fritz Hochwälder, *Maliniarz*, przeł. Witold Wirpsza, „Dialog” 1966, nr 6.

[135] Właściwie z dwiema pamiętnymi kreacjami, ponieważ aktor wcielił się w filmie zarówno w rolę Gospodarza zajazdu „Zum Weißen Lamm”, jak i Burmistrza miasteczka Steisshäuptl.

ju, twórcy wcielali w życie model poetyckiej demonstracji, w dalszej perspektywie prowadzący do przeformułowania dramatycznego kodu rodzącego się teatru. To przeformułowanie odbywa się w pierwszej kolejności na płaszczyźnie języka – obnażanego za pomocą lingwistycznych eksperymentów. Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener (Grupa Wiedeńska), Emil Breisach, Wolfgang Bauer, a w końcu i Peter Handke (Forum Stadtpark) zainicjowali powstanie szczególnego rodzaju opozycji literackiej, której cechą dystynktywną stał się sceptycyzm językowy, daleko wykraczający poza kwestie jedynie estetyczne. Proponowane przez młode pokolenie literackie eksperymenty językowe zmierzały bowiem do demaskowania omnipotentnych możliwości języka, stanowiących o jego manipulacyjnym charakterze, ale też denuncjowania podmiotu, którego świadomość jest odbiciem używanego przezeń języka. Zdaniem twórców nowej awangardy immanentne ograniczenia systemu językowego nie tylko uczyniły z niego nośnik fałszywych ideologii, ale także postawiły pod znakiem zapytania sam proces komunikacyjny. W obliczu nowych problemów, pojawiających się w okresie powojennym, tradycyjne sposoby literackiego obrazowania okazały się niewystarczające, a tym samym musiały ustąpić miejsca literaturze eksperymentalnej, będącej wyrazem krytycznego stosunku do zastanej rzeczywistości. Antytradycjonalistycznie zorientowana twórczość alternatywnych grup literackich prowadziła zatem do relatywizacji dotychczasowego porządku zarówno na płaszczyźnie estetycznej (odrzucano obowiązującą i wspieraną przez państwo sztukę), jak i społecznej (negowano mieszczański system wartości wraz z jego zakłamaną moralnością i świątobliwym konserwatyzmem)[136]. Mogłoby się więc wydawać, że koncepcja ta zbieżna jest z perspektywą przyjętą przez Sperra, Kroetza i Fassbindera. Jak zauważał Thomas Dach, naczelną cechą łączącą wszystkich autorów nowej Volksstück jest przecież ich stosunek do języka – u każdego z nich „defekt [języka – M.W.] obnaża poniekąd dalsze jego defekty”[137], co sprawia, że można by postrzegać nową Volksstück po prostu jako „nowoczesną realistyczną Dialektstück”[138]. A jednak ukuta przez Grupę Wiedeńską i Forum Stadtpark koncepcja językowego eksperymentu jest głęboko osadzona przede wszystkim w refleksji lingwistycznej Wittgensteina, co sprawia, że austriacka Volksstück zyskuje pewną językową odrębność w stosunku do tekstów pisarzy południowoniemieckich, sięgających raczej do językowych koncepcji Fleißer. Tę odrębność widać szczególnie w strategii wykorzystania w dramacie dialektów. W przeciwieństwie do autorów bawarskich, żaden z dramatopisarzy austriackich nie występuje przeciwko dialektowi, wręcz przeciwnie, twórcy widzą w nim przejaw szczerości inten-

---

[136] Por. Kurt Strasser, *Experimentelle Literatursätze im Nachkriegs-Wien. Konrad Bayer als Beispiel*, Stuttgart 1986.

[137] Thomas Dach, *Das moderne Volksstück…*, s. 106.

[138] *Ibidem*, s. 43.

cji i uczuć, jedyną niezmanipulowaną formę języka. Nieufność budzi za to język literacki – sztuczny, określony ramami językowej poprawności, pełniący funkcję tarczy ochronnej, za którą skryte zostają prawdziwe uczucia i myśli bohaterów. W przekonaniu pisarzy austriackich – dowodzi Herbert Herzmann – „korupcja języka zaczyna się w języku literackim. Język literacki wnika w dialekt i go niszczy, a nie odwrotnie. Niegdyś mówiący czuli się swobodnie, używając dialektu. Do używania języka literackiego trzeba się zmuszać"[139].

Odejście od tradycyjnego obrazowania na rzecz „poetyki rozpadu" miało swój wyraz z jednej strony w artystycznych prowokacjach językowych, z drugiej zaś w strategiach Wiedeńskiego Akcjonizmu zapoczątkowanego przez Hermanna Nitscha. Proponowana przez Akcjonistów agresywna reakcja na kulturalny konserwatyzm austriackiego społeczeństwa sprowadzała się między innymi do obrazoburczych happeningów mających na celu zniszczenie społecznego, ale też estetycznego tabu. Przekraczanie granic wstrętu szokowało widza, ale też dekonstruowało przyjęte kanony sztuki i piękna. W centrum działań Akcjonizmu znalazło się bowiem ludzkie ciało, najczęściej obnażone – to ono jest materiałem i celem artystycznej manipulacji. W twórczym akcie ciało zostaje zbrukane, albo raczej złożone w ofierze, niekiedy dosłownie, gdy podczas performansu artysta dokonuje samookaleczenia. Stąd też przywoływane bez ustanku symbole, takie jak krew czy krzyż, stają się nieodzownym elementem „Orgien-Mysterien Theater" Nitscha, rozumianego jako najbardziej bezpośrednia forma sztuki, nierozerwalnie związana z życiem, tak życiem samego twórcy, jak i społeczeństwa. Opisy performansów-rytuałów Wiedeńskich Akcjonistów przypominają niekiedy zapisy z kronik kryminalnych, i tak też – jako akty quasi-kryminalne – traktowane były często przez organy władzy państwowej. Na dowód tego wystarczy wspomnieć, że jedno z pamiętnych działań Akcjonistów – potocznie zwane przez media *Uni-Ferkelei*, w które zaangażowani byli między innymi Günther Bruss, Peter Weibel i Oswald Wiener, doprowadziło do postawienia jego wykonawców w stan oskarżenia. Podczas zorganizowanego w głównym budynku Uniwersytetu Wiedeńskiego performansu artyści dokonywali samookaleczeń i zaspokajali swoje potrzeby fizjologiczne. Widzów, a jeszcze bardziej władze uczelni, szokowały nie tylko sceny biczowania, ale też zbiorowa masturbacja, podczas której odśpiewano hymn narodowy. Fascynacja okropieństwem, daleko przesunięta granica dobrego smaku i predylekcja do estetyzacji przemocy, ale też obsceniczność i zarzucana Akcjonistom wulgarność w zasadzie jednoznacznie przesądzały o subwersywnym charakterze ich twórczej inicjatywy i niejako naturalnie wpływały na optykę przyjętą przez młode pokolenie dramatopisarzy, często zresztą biorących czynny udział w tych projektach.

Zarówno działania Akcjonistów, eksperymenty językowe grup literackich z Wiednia oraz Grazu, jak i tradycja pierwszych społeczno-krytycznych sztuk

[139] Herbert Herzmann, *Tradition und Subversion*, Tübingen 1997, s. 189.

w okresie powojennym, odbijają się silnym refleksem w nowej Volksstück autorów debiutujących pod koniec lat 60. Doświadczenia te zapewne w dużej mierze przesądzają o tym, że austriacka Volksstück lat 60., w przeciwieństwie do jej niemieckiego ekwiwalentu, pozostaje „w miejscu, gdzie realność ściera się z fantastyką, a racjonalność z absurdalną groteską”[140], niejednokrotnie naznaczając społeczno-krytyczną refleksję czarnym humorem i prześmiewczym pesymizmem. Nie można również nie zauważyć, że Austriacy chętnie sięgają po szablon gatunku Volksstück, ale nie traktują go z tak namaszczoną powagą jak Sperr czy Kroetz, lecz raczej z nieskrywaną ironią i dystansem. Ten ironiczny stosunek do gatunkowej ramy, raczej ramy tradycji, nie umniejsza bynajmniej skali ich buntu przeciwko „estetycznemu faszyzmowi”[141]. Bunt ten zostaje sformułowany w zaangażowanej społecznie i politycznie Volksstück, która staje się tym samym nie tylko narzędziem krytyki, ale postulatem społecznej, politycznej i artystycznej zmiany zarazem. W istocie nowa Volksstück stoi w opozycji nie tylko do systemu czy oficjalnej kultury, ale do całej Austrii jako takiej – jej upiększonej historii i mitów, mieszczańskiego zakłamania i ślepego klerykalizmu. „Kalanie własnego gniazda”, o które oskarżani są twórcy nowej Volksstück, jest podaniem w wątpliwość także procesu gospodarczej transformacji kraju, który w latach 60. na tle pozostałych krajów europejskich, zwłaszcza bliskich mu Niemiec, wydaje się prawdziwym rajem – „wyspą błogosławionych” (*Insel der Seligen*), jak w roku 1971 podczas spotkania z premierem Franzem Jonasem nazwał Austrię papież Paweł VI. Niewielkie bezrobocie, niska inflacja i szalone tempo rozwoju gospodarki są w tym czasie wyjątkowo medialnym tematem – nic dziwnego, że na jego tle giną doniesienia o mniej chlubnych osiągnięciach. Nowa Volksstück staje się zatem ciemnym rewersem tego medialnego obrazu wysoko rozwiniętej gospodarczo i kulturalnie Austrii – wymarzonej Nibylandii, w której, jak zauważał Turrini, najwyżej 10% społeczeństwa uczestniczy w życiu kulturalnym, choć jednocześnie postrzega ona samą siebie jako naród mający świadomość kulturowej wspólnoty (*Kulturnation*)[142].

3.1. Groteska-makabreska. Wolfgang Bauer i ludowy teatr okrucieństwa

Jako pierwszy spośród autorów młodego pokolenia sięgających do tradycji gatunku Volksstück istnienie „kulturowej wspólnoty” w Austrii podważa Wolfgang Bauer – „postrach mieszczan” (*der Bürgerschrecker*), pierwsze austriackie *enfant ter-*

---

[140] Isolde Schiffermüller, *Die Erneuerung des Volksstücks…*, s. 126.

[141] Peter Turrini, *Turrini Rede anläßlich der 75-Jahr-Feier der Wiener Urania*, [w:] *Turrini Lesebuch Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc.*, Hrsg. Ulf Birbaumer, Wien 1978, s. 366.

[142] Por. *Gespräch des „Wiener Tagebuch“ mit Peter Turrini über Kulturpolitik*, [w:] *Turrini Lesebuch Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc.*, Hrsg. U. Birbaumer, Wien 1978, s. 356–360.

rible antyteatru lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Jeszcze w roku 1964 Bauer pisze sztukę *Party for six*, którą krytycy przyporządkowują do tradycji Volksstück. Gdy trzy lata później sztuka zostaje wreszcie wystawiona na deskach Tiroler Landestheater w Innsbrucku, pisarz urasta do rangi pierwszego odnowiciela teatru, a kilka lat później, po sukcesie *Magic Afternoon*[143] i *Change*, postrzegany jest już jako „najsławniejszy współczesny literacki towar eksportowy Austrii”[144]. Jest to w dużej mierze przesadzona ocena, mimo że przecież jeszcze długo po wygaśnięciu rewolucji studenckiej Bauer był jednym z najbardziej rozpoznawalnych dramatopisarzy młodej zbuntowanej generacji. W jego twórczości trudno jednak doszukiwać się choćby cienia sympatii dla własnych bohaterów, należących do tego samego, co pisarz, młodego pokolenia sytuującego się w opozycji do zdeprawowanej generacji rodziców. Mimo iż Bauer zdecydowanie występuje przeciwko wszystkim formom zinstytucjonalizowanego ucisku i represji, a za takie uważa działania konserwatywnych i mieszczańskich środowisk Austrii, reprezentowanych przez starsze pokolenie, nie opowiada się bynajmniej w obronie równie zepsutej młodzieży lat 60. Jego bohaterowie, o których Martin Esslin pisał, że są „[…] ludźmi tej epoki. Mają języki i choroby, radości i cierpienia naszych czasów”[145], reprezentują postawy etycznie wątpliwe, z pewnością nieodpowiadające wyidealizowanemu obrazowi pokolenia, budowanemu przez ruch kontestacji.

Nie jest chyba zaskoczeniem, że także w przypadku twórczości Bauera odczytywanie jego tekstów przez pryzmat Volksstück jest sprawą dyskusyjną. Jako Volksstück autor zdefiniował zaledwie jedną ze swoich sztuk – właśnie wspomniane wcześniej *Party for six*, ale przynależności do współczesnej odmiany gatunku krytycy doszukują się również w innych jego tekstach, najczęściej w *Magic Afternoon* i *Change*. Nie brak i takich interpretacji, w których za przykład anty-Volksstück podaje się również późniejsze dramaty – *Film i kobietę*[146] oraz *Upiory*[147]. Jednoznaczne stwierdzenie przynależności tych tekstów do tradycji gatunku jest problematyczne, bowiem śladów Volksstück w gruncie rzeczy można doszukiwać się w niemal każdym z utworów dramatycznych pisarza z Grazu. Dzieje się tak głównie dlatego, że Bauer konsekwentnie buduje swoje drama-

---

143 Wolfgang Bauer, *Magic Afternoon*, przeł. Leon Życzlicz, [w:] idem, *Sztuka teatru*, Sulejówek 2005.

144 Torsten Bügner, *Annäherung an die Wirklichkeit…*, s. 128.

145 Martin Esslin, *Laudatio auf Wolfgang Bauer zur Verleihung des grossen österreichischen Staatspreises für Literatur am 20.04.1995*, [w:] *Wolfgang Bauer. Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte*, Hrsg. Thomas Antonic, Klagenfurt, Graz, Wien 2011, s. 16.

146 Wolfgang Bauer, *Film i kobieta (Szekspir i sadysta)*, przeł. Hans-Wilhelm Schwichow, Jarosław Ziółkowski, [w:] idem, *Sztuka teatru…*

147 Wolfgang Bauer, *Upiory*, przeł. Jerzy Kałążny, [w:] idem, *Sztuka teatru…*

ty w oparciu o schemat gatunku Volksstück, wykorzystując tak typowe, wręcz zasadnicze dla jej struktury elementy, jak dialekt, codzienne zdarzenia z życia ludu, lokalność, zarówno widoczną na płaszczyźnie zdarzeń, jak i w konstrukcji uczestniczących w nich bohaterów. Autor nie rezygnuje nawet z nieodzownego dla wiedeńskiej komedii składnika, jakim była muzyka, pełniąca w tekstach Bauera funkcję przekaźnika emocji, stająca się najczęściej wyrazem rozpaczy czy werbalnie niewyrażalnego protestu. Jeśli jednak Bauer sięga po schemat gatunku, to – podobnie jak inni autorzy krytycznej anty-Volksstück – czyni to tylko dlatego, aby podważyć go w swojej ironicznej grze z widzem. Ta technika dramatyczna, polegająca na przewrotnym wykorzystaniu starej formy Volksstück dla przekazania nowych treści, znana jest wprawdzie już z dramatów Horvátha, ale w przetworzeniu austriackiego pisarza zyskuje nowy rys, ufundowany na fascynacji teatrem absurdu. Płynący z tekstów przekaz daleki jest od odbiorczych wyobrażeń i oczekiwań, zwłaszcza że podszyty zostaje właśnie absurdem, a ten w połączeniu z realistyczną Volksstück zdaje się tym bardziej prowokować widza. „Negacja postawy antycypacyjnej odbiorcy – o której wspomina Bügner – to niespełnienie oczekiwań widza, przewija się przez twórczość Wolfganga Bauera niczym główny wątek”[148] i także w ujęciu autora staje się podstawą jego koncepcji dramatycznej. Wyraźnie Bauer daje to do zrozumienia w jednym z wywiadów, gdy mówi:

> Robię sztuki, których egzystencja wywodzi się przede wszystkim z oczekiwań widza. Widz przez stulecia nastawiony był na odbiór określonych rzeczy w teatrze – w swoich oczekiwaniach doznaje u mnie rozczarowania. Teatr tworzony jest tu więc już przez to, że ludzie siedzą w teatrze i oczekują teatru[149].

Te oczekiwania na teatr w teatrze Bauera zostają wystawione na ciężką próbę i najczęściej nie znajdują zrozumienia ani u starszej, konserwatywnej i mieszczańskiej publiczności, co zresztą przecież nie zaskakuje, ani też u znacznej części krytyki. Bauer spytany na początku lat 80. przez Leona Życzlicza, z jakim przyjęciem spotkało się w Austrii *Magic Afternoon* – chyba najbardziej znana sztuka tego autora, która również w Polsce wywołała niemałe poruszenie[150] – odpowiedział, że „sztukę skrytykowało około 50–60% czasopism teatralnych”[151]. Nawet w otwartych na

---

[148] Torsten Bügner, *Annäherungen an die Wirklichkeit…*, s. 133.

[149] Cyt. za: Edward Białek, *Wolfgang Bauer i jego estetyka negacji*, [w:] Wolfgang Bauer, *Sztuka teatru…*, s. 8.

[150] W Polsce sztukę wystawiono w roku 1979 w reżyserii Zbigniewa Micha w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu. Jest to jak do tej pory jedyny dramat Bauera, który doczekał się recepcji w Polsce.

[151] Wolfgang Bauer, *Pragnę widza wyzwolić z jego lęków*, [w:] idem, *Sztuka teatru…*, s. 225.

sceniczne eksperymenty austriackiego pisarza Niemczech w trakcie berlińskiej premiery *Magic Afternoon* we Freie Volkssbühne w roku 1969, rozgorzała na widowni kłótnia. „[…] śmiech, okrzyki, ruch, wyjście całej kolonii widzów w trakcie przedstawienia, a na końcu zwykła wojna dwóch frontów: buczenie pogardzających przeciw brawom entuzjastów"[152] – pisał w „Berliner Morgenpost" Horst Windelboth. Krytycy od czasów premiery *Party for six* widzieli zatem w Bauerze na przemian albo „kontynuatora austriackiej tradycji Volksstück"[153] – następcę Nestroya, Kaisera, Anzengrubera i Horvátha, albo jedynie autora „trywialnego teatru komiksowego z jaskrawymi efektami i ekstremalnymi sytuacjami"[154], jak z rozczarowaniem konstatował po premierze *Magic…* Franz Lennartz. Te rozbieżności w ocenie mogą wynikać również z immanentnie wpisanej w dramaty Bauera sprzeczności, uzasadnionej właśnie zamiłowaniem autora do teatru absurdu. Zdaniem Bauera, takie kategorie jak absurd i realizm nie muszą się wykluczać i jedynie pozornie pozostają ze sobą w sprzeczności. Co więcej, sprzężenie absurdu i realizmu wydaje się pisarzowi oczywiste. Jak wyznaje:

> Nigdy nie miałem potrzeby oddzielania realizmu od absurdu czy abstrakcji lub stawiania jednego ponad drugie. Do dziś tego nie robię i jestem zdania, że spokojnie mogą istnieć obok siebie. Często można sztuki absurdalne i realistyczne zestawić ze sobą i zauważyć, że sens ich jest podobny. Różnią się jedynie formą, a to jest w końcu tylko część całości[155].

Młodzieńcze oczarowanie teatrem Eugène'a Ionesco i Harolda Pintera, których Bauer obsesyjnie naśladował w pierwszych latach swojej aktywności w Forum Stadtpark Graz, w dużej mierze kształtuje zatem również nową Volksstück. Bezsensowne dialogi, wszechogarniająca bohaterów nuda, zmuszająca ich do ciągłego powtarzania tych samych słów i czynów, ale i brak celu, jakiejś nadrzędnej idei determinującej ich działania, są widocznym znakiem tych dawnych wpływów. W ujęciu Bauera elementy te zostają połączone z fotograficznym realizmem, a ponieważ autor nie traci bynajmniej ochoty do żartu, a nawet nieco naiwnych gagów, jego teatr staje się „ludowym teatrem okrucieństwa" (*Volkstheater der Grausamkeit*)[156] – zarazem groteskowym i makabrycznym obrazem międzyludz-

---

[152] Horst Windelboth, *Aus der Passivität kommt es zur Gewalt. Volksbühne: Theaterschlacht um „Magic Afternoon"*, „Berliner Morgenpost", 10 XII 1969.

[153] Karol Sauerland, *Wolfgang Bauer*, [w:] *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Hrsg. Heinz Ludwig Arnold, München 1978, s. 4.

[154] Franz Lennartz, *Wolfgang Bauer*, [w:] *Deutsche Schriftsteller der Gegenwart*, Stuttgart 1978, s. 41.

[155] Manfred Mixner, *Rozmowa z Wolfgangiem Bauerem*, [w:] Wolfgang Bauer, *Sztuka teatru…*, s. 216.

[156] Torsten Bügner, *Annäherung an die Wirklichkeit…*, s. 131.

kich relacji, w których jedynym autentycznym aktem jest akt przemocy i morderstwo jako lek na nudę.

Właśnie pojęcie nudy, projektowanej przez Bauera ze sceny na poirytowaną publiczność oczekującą rozrywki, dziania się lub po prostu jakiejkolwiek akcji, wydaje się jednym z zasadniczych czynników przesądzających o kształcie jego teatru groteski. Na ciężką próbę nerwów wystawił Bauer swoich widzów już podczas premiery *Party for six*, kiedy dosłownie schował całą akcję dramatyczną w niedostępnym dla ich oczu pokoju, w którym „bawili się" jego zblazowani bohaterowie. Podczas gdy widzowie, jak powiedziałby Bauer, „siedzą w teatrze i oczekują teatru", jego postacie grają jedynie dla siebie i tylko co jakiś czas ukazują się publiczności – gdy akurat pomiędzy jednym a drugim toastem… idą do toalety. Tym samym widz, zamiast oglądać obiecane party, w dodatku jak zapewne oczekuje, party w stylu komedii ludowej, na co wskazuje mu gatunkowe zdefiniowanie tekstu, musi zadowolić się śledzeniem pielgrzymek do klozetu. Choć publiczność płaci za bilet, *de facto* nie zostaje zaproszona na spektakl, poirytowana musi czekać, jak gdyby na zewnątrz, oglądając jedynie korytarz i podsłuchując rozmowy bawiącej się za ścianą młodzieży. Oczywiście, nasuwa się pytanie, czy widzowie w ogóle mają czego żałować. Wprawdzie za ścianą bawi się pięcioro młodych ludzi, którzy pod wpływem alkoholu zaczynają urozmaicać sobie spotkanie miłosnymi gierkami, w tym jakże stymulującą zabawą w zamianę partnerów, ale poza seksualnymi ekscesami i reakcją oburzonych hałasem sąsiadów, niewiele dzieje się w ukrytym pokoju. Prywatka urządzona pod nieobecność rodziców kończy się nad ranem dość standardowo, to znaczy sprzątaniem mieszkania, i nawet tej sceny nie będzie dane oglądać widzom. A jednak wzbudzona na widowni irytacja może, jak usiłuje przekonać Bauer, mieć pozytywne skutki i to co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, autor – jak podsumowuje akcję dramatu Helmut Fuhrmann – „przenosząc właściwe wydarzenia [czyli obiecane – M.W.] party za scenę i prezentując jedynie perspektywę przedpokoju, pobudza wprawdzie wyobraźnię widza, ale wzbrania się przed zaspokojeniem jego ciekawości"[157]. Postawienie widza w sytuacji, której się nie spodziewał, jednocześnie w sytuacji na wskroś absurdalnej, ponieważ prowokacja, na jaką zdobywa się autor, zdaje się szokować widza jeszcze bardziej, niż gdyby musiał oglądać obsceniczność i przemoc, zmusza go do nietypowej reakcji. U Bauera widz nic nie widzi, a zatem wszystko, czego nie widzi, musi sobie sam wyobrazić, dopowiedzieć, wypełnić własnym oczekiwaniem. Po drugie, Bauer zmusza widza do zajęcia stanowiska wobec proponowanej mu formy teatru, a tym samym do oceny kondycji teatru i stanu kultury jako takiej. Nawet jeśli publiczność, której oczekiwania zostały zawiedzione, odrzuca proponowaną przez pisarza koncepcję sztuki na korzyść tej

[157] Helmut Fuhrmann, *Literatur, Literaturunterricht und die Idee der Humanität. Aufsätze und Vorträge*, Würzburg 2007, s. 121.

oficjalnie wspieranej przez państwo, nasuwa się pytanie, dlaczego tak się dzieje. Pisarz tak w *Party for six*, jak i w pozostałych tekstach, także tych wczesnych, reprezentujących poetykę teatru absurdu – jak twierdzi Edward Białek – „zręcznie gra z odbiorcą swojej sztuki, zmuszając go do rewizji jego stosunku do instytucji teatru jako wytwórni iluzji, a także do języka jako narzędzia kształtowania świadomości”[158]. W dramacie Bauera widz może uczestniczyć jedynie „poprzez uszy” i jedynie dzięki sile własnej wyobraźni. Ta ironiczna rozgrywka między autorem a widzem, a raczej słuchaczem jego sztuki, obnaża z jednej strony niezdolność widza do podjęcia wyzwania i przełamania konwencji, do której jest przyzwyczajony i której oczekuje od teatru, z drugiej obnaża jego szablonowy sposób myślenia i nienadążającą za zmieniającą się rzeczywistością świadomość.

Problem zmanipulowanej, ale też niedojrzałej świadomości powraca w *Magic Afternoon*. Także i o tym dramacie można by bez większego ryzyka powiedzieć, że zieje z niego nudą, ale w przeciwieństwie do *Party for six*, finał towarzyskiego spotkania czworga młodych ludzi jest naprawdę tragiczny. Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że zamknięci w klaustrofobicznej przestrzeni mieszkania bohaterowie są niemalże spiskowcami przygotowującymi plan buntu przeciwko rzeczywistości, mieszczańskiemu porządkowi i moralności. W jakimś sensie rzeczywiście przeciwstawiają się oni systemowi, choć ich bunt jest przerażająco śmieszny, banalny, a im bardziej pozbawiony sensu, tym bardziej bezmyślny i okrutny. Istota wystąpienia bohaterów przeciwko uznanym społecznym wartościom wyraża się w maksymie „jak najszybciej zrobić jak najmniej” i właśnie ta pobrzmiewająca w tekście sentencja zdominuje całe dramatyczne „niedzianie się”. Młodzi ludzie odizolowani od świata, z którym kontaktują się tylko za pomocą telefonu, a i ta forma kontaktu jest ułomna, spędzają „wspaniałe letnie popołudnie” na pseudointelektualnych rozmowach o niczym, ale też i nawiązanie dialogu wydaje się tu niemożliwe, skoro język zatracił już funkcje komunikacyjne. Bohaterowie „mówią nie tylko używając pustych frazesów, ale przede wszystkim mówią o pustce istnienia”[159], bo ich nieproduktywność jest esencją ich egzystencji. Jednocześnie zmęczeni kulturą wysoką, opresyjnym w ich mniemaniu systemem, są przekonani o wyjątkowości swojego życia, które wiodą wbrew obowiązującemu społecznemu modelowi. Bauer dobitnie wskazuje, że to przekonanie o własnej wyjątkowości jest jedynie ułudą. Ci wyzwoleni trzydziestoletni pseudohippisi, żyjący na garnuszku rodziców, uprawiają wolną miłość, ale tylko wtedy, gdy rodziców nie ma w domu, mogą prowadzić dysputy o kinie, ale tylko wtedy, gdy od rodziców dostaną kieszonkowe. Pod ich nieobecność urządzają w domu towarzyskie spotkanie – jak nastolatkowie opróżniają rodzinny barek, palą jointy, ale motywowani afektami, a nie intelektem, choć chwilami niemalże

[158] Edward Białek, *Wolfgang Bauer i jego estetyka negacji…*, s. 9.
[159] Gert Müller, *Das Volksstück…*, s. 122.

pozują na „dzieci kwiaty", pozwalają, aby ich zachowanie zdominowała przemoc. Brutalne akty będące swego rodzaju ucieczką od rzeczywistości nie są jednak wymierzone ani w system, ani też w reprezentujące go pokolenie rodziców, lecz – paradoksalnie – dzieją się wewnątrz własnej grupy. Joe łamie Monice nos, bo w końcu, jak usprawiedliwia swój czyn przed przyjaciółmi – „miłość swe humory ma…"[160] – a następnie wraz z Charliem, odurzeni narkotykami, straszą Brigit gwałtem, na co ona w akcie desperacji, a może także dla zabawy, wbija Joemu nóż w pierś, po czym beztrosko opuszcza mieszkanie.

Zachowanie postaci dramatu Bauera nie jest więc niczym innym niż bezmyślną imitacją struktur przemocy, od których przecież rzekomo się odcinają, identyfikując je jako dominantę pokolenia dzierżącego ster władzy. Jednocześnie te akty przemocy i morderstwo wydają się ich jedynym autentycznym działaniem. Ułomna świadomość tych młodych pseudointelektualistów nie pozwala im dojrzeć do rzeczywistości i prowadzi do regresyjnych zachowań. I tu nasuwa się pewna wątpliwość: z jaką grupą społeczną należałoby identyfikować tych bohaterów – z jednej strony wrogo nastawionych do opresyjnej rzeczywistości późnych lat 60., z drugiej jednak odwróconych plecami do studenckiej rewolucji, niezdolnych do działania, bezideowych. W swoim sprzeciwie są przecież bierni, nieautentyczni i w pewnym sensie jeszcze bardziej destrukcyjni niż system, bo ten ma jakiś cel i wypracowane metody działania, podczas gdy postaci ze sztuk Bauera nie mają ani siły, żeby żyć, ani nawet siły, żeby się zabić (Birgit: „Nawet nie mam już ochoty skończyć ze sobą…"[161]). Być może uzasadnione są więc sądy współczesnej Bauerowi krytyki, podważającej przynależność, przynajmniej mentalną, jego bohaterów do pokolenia studenckiej rewolucji:

> Sztuki Bauera nie przekazują jakiegokolwiek reprezentatywnego obrazu młodego pokolenia […], jego mentalności, poglądów, wzorów zachowań, stosunku do obecnych problemów społecznych. Krytyczna, buntująca się młodzież tego czasu, która na drodze do nowej politycznej świadomości w niemałym stopniu wpływa na kulturę polityczną, nie występuje tutaj[162].

Czy jednak Bauerowi zależy w ogóle na snuciu takiej linii ideologicznego porozumienia między swoimi postaciami a reprezentantami rewolucyjnej kontestacji? Obsada jego dramatów nie daje raczej nadziei na idealistyczne postawy, widowiskowe porywy serca i rewolucyjne wystąpienia bohaterów. Zadufani w sobie artyści – nieudacznicy oraz pseudointelektualiści pogrążeni w letargu i alkoholowo-narkotycznych oparach – nie zrobią rewolucji, będą raczej wylegiwać się na

---

[160] Wolfgang Bauer, *Magic Afternoon…*, s. 41.

[161] *Ibidem*, s. 27.

[162] Wolfgang Ismayr, *Das politische Theater in Westdeutschland*, Hain 1977, s. 378.

kanapie, palić haszysz i kopulować, a w chwili największej nudy zadźgają kogoś nożem, zgwałcą i sponiewierają. Być może więc największa prowokacja tekstów Bauera tkwi właśnie w konstrukcji postaci – to, że bohaterowie odcinają się od zdeprawowanego ich zdaniem otoczenia, nie oznacza przecież, że ich postawy są etycznie szczere. Bauerowscy protagoniści są raczej stworzeni na wzór i podobieństwo biernego, zmanipulowanego społeczeństwa, nie są mniej zdeprawowani niż obarczone faszystowską przeszłością pokolenie rodziców i obłudny system. Również i ci młodzi ludzie, żyjący w czasach stabilizacji i dobrobytu lat 60., próbujący rozliczyć sterujący nimi system i odkryć zamiatane pod dywan zbrodnie przeszłości, sami są zdolni do zbrodni, a co gorsza, do niczym nieuzasadnionego okrucieństwa. Bestia, zdaje się ostrzegać Bauer, tkwi bowiem w każdym z nas, choć sami nigdy się do tego nie przyznamy, prędzej rozpoznamy bestię w naszym bliźnim niż w sobie. Podczas wręczania Bauerowi w roku 1995 literackiej nagrody państwowej, Martin Esslin w wyjątkowo osobistej laudacji na cześć pisarza odnosił się do tego przerażającego i dobrze przecież znanego mechanizmu, który zdaniem krytyka wyrasta z bezrefleksyjnego samouwielbienia:

> Gdyż jako były, ale „mimo to nadal" Austriak, widzę ten kraj jednak z pewnego dystansu i jestem zawsze pod wielkim wrażeniem, jak bardzo się rozwinął na wręcz idylliczny wzór dobrobytu, porządku i przytulności. Lecz ten spokój ma również swoje ciemne strony – a mianowicie samozadowolenie i arogancję. W takiej sytuacji prowokatorzy, anarchiści, dysydenci, satyrycy są wprost niezbędni do życia! Gdyż aroganckiemu mieszczaninowi, którego działanie może bardzo łatwo zwiotczeć, który szybko życzy sobie znowu swojego spokoju, artysta i poeta, prowokujący i działający, a jako prowokator zmuszony tworzyć, nigdy nie będzie szkodzić, społeczeństwo go wręcz potrzebuje, jak parownica odrobiny wody[163].

Przerażający hiperrealizm, z którym skonfrontowany zostaje w teatrze Bauera niczego nieświadomy widz, nieprzygotowany na podglądanie terroryzujących się na scenie postaci, występujących przed publicznością poniekąd jako jej własne odbicie, nie ma bynajmniej, jak można podejrzewać, funkcji moralizatorskiej, a raczej stanowi rodzaj ostrzeżenia i terapii zarazem. Ten „nadrealizm" (*Über-Realismus*), będący według Jelinek znakiem, że w dramatach Bauera „nie sztuka obok rzeczywistości, lecz rzeczywistość [biegnie – M.W.] obok sztuki"[164], pełnić ma właśnie funkcję terapeutyczną. Jak ujmuje to Bauer:

---

[163] Martin Esslin, *Laudatio auf Wolfgang Bauer zur Verleihung des grossen österreichischen Staatspreises für Literatur am 20.04.1995*, [w:] *Wolfgang Bauer. Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte*, Hrsg. T. Antonic, Klagenfurt, Graz, Wien 2011, s. 15.

[164] Elfriede Jelinek, *Ausgeronnen*, [w:] *Wolfgang Bauer. Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und Nachgelassene Texte*, Klagenfurt, Graz, Wien 2011, s. 9.

> [...] zajmuję się swoimi własnymi lękami, które pragnę przekazać widzowi. Chcę przedstawić groźne sytuacje, w których nie uczestniczyłem, a którym chciałbym zapobiec, nim się staną nieodwołalną rzeczywistością. Pragnąłbym też, aby wraz ze mną również i widz mógł się uwolnić, homeopatycznie, od owych lęków[165].

Czy jednak wiara w „homeopatyczne" uwolnienie widza od lęków, w czym pomóc ma mu uczucie strachu, nie trąci pewną naiwnością? Zapewne poniekąd tak, zwłaszcza że pisarz ani nie daje widzom wskazówki, jak mają poradzić sobie z bestią w sobie, ani też nie pozostawia nadziei, że patologiczną sytuację naprawdę można zmienić. Jak podkreśla:

> Nie widzę sensu w ustalaniu, co moralne, a co nie, w każdym razie w sztukach, które są dla mnie również rozrywką [...]. U mnie jest tak: widzisz niebezpieczeństwa, dostrzegasz je, ale zwykle nie ma u mnie ekwiwalentów postępowania, nie sugeruję, co trzeba zrobić. Raczej nasuwa się banalna metafora lustra, bo te sztuki są lustrami[166].

Może rzeczywiście umoralnianie publiczności byłoby zbyt tanim, zbyt banalnym chwytem, ale równie banalna w takim razie wydaje się wiara pisarza w uzdrowienie na zasadzie homeopatii tak głęboko zepsutego społeczeństwa. Z pewnością w budowaniu wspólnoty wrażliwej na ludzką krzywdę, solidarnej i zdolnej do przeciwstawienia się przemocy i uciskowi, nie pomoże przepastny pesymizm ziejący z dramatów Bauera, w którym autor pokłada wielkie nadzieje[167], ani chwyt „postawienia" na scenie lustra, bo odbija ono obraz społeczeństwa, w którym widz nie potrafi lub nie chce się rozpoznać (najczęściej i jedno, i drugie jednocześnie). Jest więc pewna racja w stwierdzeniu, że Bauer „zatrzymał się na etapie negacji, którego [...] nie usiłuje przekroczyć"[168]. Mimo iż pisarz chce przestrzegać i uzdrawiać widza, „homeopatyczne" oddziaływanie tak głęboko pesymistycznej diagnozy społecznej jest wysoce wątpliwe. Bauer rozpoznaje kondycję społeczeństwa, pewien niezmienny stan rzeczy i ujmuje tę pesymistyczną diagnozę w ramy ironicznie przywołanej tradycji Volksstück. Z pewnością jest to diagnoza trafna, ale nie można oczekiwać po niej, że podsunie widzowi rozwiązanie, czy choćby da impuls do zmiany, skoro nie daje mu nadziei na tę zmianę. Bauer pragnie więc ozdrowienia społeczeństwa, ale jednocześnie udowadnia, że jest ono niemożliwe.

---

165 Wolfgang Bauer, *Pragnę widza wyzwolić z jego lęków*, [w:] idem, *Sztuka teatru...*, s. 226.

166 *Manfred Mixner, Rozmowa z Wolfgangiem Bauerem*, [w:] Wolfgang Bauer, *Sztuka teatru...*, s. 220.

167 „Całościowy układ sztuki jest jednak zawsze swoistym zwątpieniem. To pesymizm, a ja też odbieram życie bardzo pesymistycznie. Właśnie ta chęć opowiedzenia czegoś pesymistycznego pojawia się jako pierwsza, kiedy chcę napisać jakąś sztukę". Walter Grond, *Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch*, [w:] *Wolfgang Bauer*, Hrsg. Walter Grond, Gerhard Melzer, Graz 1994, s. 14.

168 Edward Białek, *Wolfgang Bauer...*, s. 14.

3.2. Peter Turrini – teatr w centrum społeczeństwa

Do zbliżonych wniosków może prowadzić także lektura głęboko pesymistycznych dramatów Petera Turriniego. Podobnie jak Bauer, także Turrini wskazuje wprawdzie na trawiące człowieka problemy, ale nie podpowiada sposobu ich rozwiązania, a ponieważ teksty te zazwyczaj kończą się triumfem oprawcy nad bezbronną ofiarą, i to triumfem wyjątkowo krwawym, nie trudno ulec wrażeniu, że upadek człowieka, w przekonaniu autora, już się dokonał i – co gorsza – nie ma możliwości, aby moralnie podźwignąć zdeprawowane społeczeństwo. Z dramatów karynckiego pisarza wyłania się bowiem wyjątkowo przygnębiający obraz świata – trafną metaforą oddającą jego specyfikę mogłaby być chyba jedynie metafora pola bitwy, albo raczej dżungli, w której silniejsi, bardziej sprytni, a nade wszystko zdolni do podporządkowania się jej żelaznym prawom, pożerają jednostki słabe i z własnej woli, a najczęściej również z woli grupy, wyizolowane z podążającego jednym i tym samym szlakiem bezwolnego „stada". Tak więc ludzka egzystencja sprowadza się, zdaniem dramatopisarza, do jakże okrutnego, choć przecież prostego i niezwykle chwytliwego we współczesnych czasach przesłania: „morduj lub giń". Ta zasada, która w świecie zwierząt podlega prawu natury, w świecie ludzkim nie jest przecież niczym innym, jak dowodem zwyrodnienia napędzającego błędne koło przemocy. Agresja wpojona współczesnemu społeczeństwu jako nadrzędna i jedyna zasada relacji międzyludzkich nie ma celu poza samą sobą, nie jest podyktowana koniecznością walki o życie, ale raczej, jakkolwiek brzmi to upiornie, jest współczesną formą rozrywki.

Ten cywilizacyjny obłęd – szaleństwo przemocy i śmierci – stara się zdemaskować Turrini za pomocą teatru znajdującego się w centrum społeczeństwa. Więcej jednak niż samo społeczeństwo obchodzi Turriniego los i moralna kondycja jednostki. Zazwyczaj swoją uwagę koncentruje on na outsiderach – ludziach odtrąconych i ze względu na swą inność prześladowanych przez wspólnotę, będącą „faszystoidalną zbiorowością bezlitośnie wykańczającą outsiderów"[169]. Na przeciwległym biegunie znajdują się jednak również ludzie obarczeni „zepsutą" świadomością – instynktem mordercy kształtowanym w różnych okolicznościach i przez różne czynniki, i tym jednostkom Turrini przygląda się równie wnikliwie. Ich pobudki do nienawiści mogą być wielorakie, ale zawsze są cząstką składową większego systemu, próbującego wyeliminować najsłabsze ogniwa. Poprzez te indywidualne losy Turrini odsłania oblicze tak zwanego ludu, a ten, z której strony by na niego nie spoglądać, zawsze jest synonimem ucisku i przemocy. W swojej próbie walki o godność stłamszonej jednostki, ale też walki o świadomość „społeczeństwa morderców", jest Turrini wyjątkowo bezkompromisowym artystą i rebeliantem jednocześnie. Pisarz nie chce wychowywać widza za pomocą pedagogicznej pogadanki, nie moralizuje, nie prosi ani nawet nie grozi, ale z premedytacją, jak sam mówi, pozwala „ludo-

---

[169] Jürgen Schröder, *Auf der Suche nach dem Volk…*, s. 83.

wi udławić się [jego – M.W.] ulubionym żarciem – teatrem ludowym (Volkstheater)"[170]. Ta deklaracja jest mimo wszystko dość zwodnicza, bo autor, choć umyślnie sięga po elementy charakterystyczne dla poetyki Volksstück, a niekiedy wprost, jak choćby w przypadku cytowania Nestroya, odnosi się do historii wiedeńskiej komedii, w żadnej mierze nie zabiega o to, aby postrzegano jego teksty właśnie przez pryzmat tej tradycji teatralnej. Pytany o swoje próby „oswojenia" Volksstück i strategie jej krytycznego przeformułowania utrzymanego w duchu kontestacji lat 60. i 70., Turrini wyraźnie wzbrania się przed taką perspektywą odczytywania jego pisarstwa, zwłaszcza jeżeli miałaby to być jedyna możliwa perspektywa. Pisarz sceptycznie odnosi się do prób przypisywania go do określonej tradycji czy nurtu literackiego, co nastręcza krytyce, widzącej w nim kontynuatora tradycji Volksstück, niemałych trudności. Tymczasem Turrini mówi:

> Mógłbym twierdzić, że wszystkie moje sztuki to Volksstück. Ale przez to pojęcie gatunku, które podlega tylu interpretacjom i życzeniom, właściwie nic nie mam na myśli. Nie przeszkadza mi, gdy określa się moje sztuki mianem Volksstück, ale nie prowadzę żadnych dyskusji z tym pojęciem, nie chodzi mi także o nowe wartościowanie Volksstück[171].

Sam autor jako Volksstück określa zaledwie dwa ze swoich dramatów – powstałe jeszcze na początku jego kariery *Sauschlachten. Ein Volksstück* (Świniobicie)[172] oraz jedną z nowszych sztuk *Jedem das Seine. Volksoperette* (Każdemu to, na co zasłużył) – i bez wątpienia tego gatunkowego przyporządkowania, na co sam zwracał uwagę, w żadnej mierze nie można uznać za przypadkowe. Poza tymi dwoma, dość wyjątkowymi dla Turriniego sytuacjami, kiedy decyduje się dać widzowi wyraźną, choć jak się okaże perfidnie zwodniczą „wskazówkę" odczytania jego tekstu z całym bagażem odniesień do konkretnej, dobrze znanej i oswojonej przez widza konwencji dramatu ludowego, pisarz unika tego rodzaju „genologicznych chwytów". Turrini w ogóle stroni od teoretycznej refleksji czy choćby zajęcia stanowiska wobec dramatu ludowego, co należy tłumaczyć nie niechęcią do spuścizny teatralnej tradycji Wiednia czy dystansem do współczesnego mu „dramatu szoku", ale raczej nieufnością wobec gatunkowego kategoryzowania, będącego – w przekonaniu pisarza – swoistym ograniczeniem wolności twórczej. Śledząc wypowiedzi Turriniego, można odnieść wrażenie, że podpieranie się jakąkolwiek tradycją literacką i teatralną jest dla niego zbędne, bowiem jest on nastawiony przede wszystkim na samo działanie i efekt wywoływany przez tekst.

---

[170] Peter Turrini, *Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc.*, Hrsg. Ulf Birbaumer, Wien 1978, s. 344.

[171] *Ibidem*.

[172] Por. Peter Turrini, *Sauschlachten. Ein Volksstück*, [w:] idem, *Lesebuch* 1: *Ein irrer Traum*, Hrsg. Silke Hassler, Klaus Siblewski, München 1999.

> Dużo bardziej niż kategoria Volksstück – wyznaje autor – zajmuje mnie to: na ile literatura może pomóc, a na ile przeszkadzać i nie tylko komentować ten nieludzki proces wykluczania ludzi, ale i na niego wpływać? To znaczy poprzez moje sztuki nie podejmuję kwestii gatunku, lecz kwestię działania. Jestem jednym z tych autorów, którzy są zdania, że literatura powinna i musi kategorycznie uwolnić się z getta estetycznych przyporządkowań, czy za pomocą środków pornograficznych, czy jakichkolwiek innych. Szczególnie autor teatralny musi uczynić wszystko, by znów uciec od kategorii, która właśnie jest dozwolona[173].

To zatem, na jakich inspiracjach ufundowany jest jego dramat, ma znaczenie co najwyżej drugorzędne – liczy się bowiem rezultat sztuki, a nie jej gatunkowe zakorzenienie. Turrini nie mizdrzy się więc do krytyki szukającej terminologicznej etykietki dla jego twórczości i pytany o stosunek do spuścizny Volksstück, mówi:

> Jest mi zupełnie obojętne, gdzie lądują moje utwory, czy w chłopskim kredensie, czy na regale z Billi. Najpierw musi powstać krajobraz, trzeba go stworzyć, a wtedy przykłada się miarkę i mówi: to jest Volksstück. To jest stara Volksstück. Co chcesz z nią zrobić? Może wychodzisz od *Sauschlachten* i *Mojego Nestroya*. Czym jest *Minderleister*? Czy to Volksstück? Czym jest *Józef i Maria*? *Dzieciobójstwa* nie uważam już za Volksstück. *Die Eröffnung* w ogóle nie uważam za Volksstück. Wykraczam poza wszelkie ramy. […] Kategoryzacja przychodzi mi z wielką trudnością, właśnie dlatego, że inaczej myślę. Czy to zjawisko zalicza się później bardziej do Volksstück, czy bardziej do realizmu społecznego, naprawdę jest kwestią pomiaru gruntu. Sam gatunek stoi na końcu rozwoju. Na początku stoi konieczność pisania, niezbywalna konieczność[174].

„Niezbywalna konieczność pisania” tłumaczy eklektyczną technikę Turriniego – eklektyczną, bowiem autor jak z magicznego cylindra wyjmuje co rusz nowe gatunki, konwencje i tematy, aby wybrać z nich to, co w jego przekonaniu pomoże mu osiągnąć zamierzony efekt. Mniej obchodzi Turriniego „rodowód” tradycji, po które sięga, bardziej to, jak może ich użyć jako narzędzia do wywołania określonych uczuć i reakcji publiczności. Bernd Fischer, rozbrajając konstrukcje tych dramatów, doszukuje się w nich typowych dla sztuk lat 60. i 70. śladów nie tylko tradycji sceny ludowej, ale również „poezji ojczyźnianej, […] tragedii proletariackiej, kiczu, burleski, telewizyjnego show i reklamy”[175], jednocześnie słusznie podkreśla, że w przeciwieństwie do panującego trendu, Turrini stroni od parodystycznego wykorzystywania tego kolażu stylów i form, kła-

---

[173] Peter Turrini, *Turrini Lesebuch…*, s. 111.

[174] Elisabeth Lammer, Monika Lammer, *Peter Turrini: „Ich bin der Gefangener meiner Biographie“*, Wien 2007, s. 20–21 [praca dyplomowa, maszynopis].

[175] Bernd Fischer, *Zum vorläufigen Ende des sozialkritischen Volksstück bei Peter Turrini*, „Modern Austrian Literature” 1995, nr 3/4, s. 203.

dąc nacisk na „dydaktyczną powagę fikcji”[176]. Płynący z fikcji dydaktyzm opiera się na metodzie oszustwa, bowiem teatr według Turriniego jakby z zasady „nie chce być czymś innym niż fikcją i przez to otwiera drzwi do rzeczywistości”[177]. Innymi słowy, jak przekonuje artysta w jednym ze swoich wystąpień: „właśnie dlatego, iż państwo wiecie, że tam, na scenie coś dla was jest odgrywane – otóż dlatego sądzicie, że to coś dzieje się naprawdę”[178]. Podobne passusy odnaleźć można także w wywiadach, w których specyfikę teatru Turrini tłumaczy, konfrontując ją z wyreżyserowaną rzeczywistością, będącą codziennym doświadczeniem człowieka. Zapytany przez Franza Wille o znaczenie fikcji w jego dramatach, pisarz odpowiada:

> Wierzę już tylko w rzeczy odgrywane, fikcyjne. W programach informacyjnych wymaga się, by wszystko uznawać za prawdziwe, choć wiadomo, że niektóre trupy były zamówione przez CNN. W teatrze jest dokładnie na odwrót, teatr to jedno wielkie oszustwo. Jeśli przyznamy to, znowu możliwe będą prawdziwe odczucia. Jeśli wszystko jest skłamane, stanie się znowu prawdziwe. Tęsknię za teatrem, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością – a jednak daje jej obraz[179].

Ów obraz rzeczywistości wyłaniający się z dramatów Turriniego jest ze wszech miar przygnębiający. Z drugiej jednak strony, to właśnie groza tak przedstawionej rzeczywistości stwarza potencjalną możliwość katartycznego wstrząsu. Przed polską premierą *Szatana i śmierci*[180] w reżyserii Zbigniewa

---

[176] *Ibidem*.

[177] Peter Turrini, *Podejrzenia*, przeł. Danuta Żmij-Zielińska, „Dialog” 1995, nr 2, s. 132.

[178] *Ibidem*.

[179] Peter Turrini, *Ostatnie związki miłosne rozgrywają się w teatrze*, [w:] idem, *Wybór dramatów…*, s. 273.

[180] Por. Peter Turrini, *Szatan i śmierć. Opowieść brukowa*, przeł. Jacek Lachowski, [w:] idem, *Wybór dramatów*, s. 23–90. Bez wątpienia Turrini jest najczęściej grywanym w Polsce autorem austriackim drugiej połowy XX wieku. Od czasu pierwszej polskiej inscenizacji Turriniego w roku 1990, realizacji na polskich scenach doczekało się jedenaście sztuk tego autora: *Józef i Maria* (Teatr Telewizji, reżyseria Tomasz Zygadło, 1990; Teatr Polski w Poznaniu, reżyseria Paweł Szkotak, 2011; Teatr Studio w Warszawie, reżyseria Grzegorz Wiśniewski, 2011), *Alpejskie zorze* (Teatr Nowy w Poznaniu, reżyseria Piotr Chołodziński, 1997; Teatr Dramatyczny w Warszawie, reżyseria Rafał Sabara, 1998; Teatr Polski w Szczecinie, reżyseria Aleksander Berlin, 2004), *Dzieciobójstwo* (AT Warszawa – Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, 2001), *Love Boutique* (Teatr Krypta w Szczecinie, reżyseria Paweł Niczewski, 2008; oraz jako *Grillparzer w sklepie porno*, Projekt Teatr Warszawa, reżyseria Mary Ann Thomas, 2010), *Miłość na Madagaskarze* (Teatr Telewizji, reżyseria Waldemar Krzystek, 2000; Teatr Studio w Warszawie, reżyseria Zbigniew Brzoza, 2000); *Mój Nestroy* (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu,

Brzozy Turrini, zaatakowany przez dziennikarkę „Rzeczpospolitej” wzburzoną obscenicznością dramatu i próbą „leczenia zła świata złem”[181], tak oto, nieco łopatologicznie, tłumaczył ten wpisany w dramat mechanizm *katharsis*:

> Moja sztuka jest specyficzną formą dramatu austriackiego, jaki powstał po roku 1945, a którą reprezentują również Elfriede Jelinek i Thomas Bernhard. To dramat, który charakteryzuje się ukazywaniem okropności na deskach teatru po to, żeby w jak najmniejszym stopniu miały one miejsce w życiu[182].

Oczywiście, nie tylko polskiej dziennikarce, nieprzywykłej do tak porażającego rozrachunku z religią, Kościołem i mieszczańskim konserwatyzmem, musiał Turrini tłumaczyć się ze swojego „błędnego założenia”[183], jakoby pokazywanie zła mogło być metodą zapobiegania mu. W swojej ojczyźnie jeszcze kilkanaście lat po dramatopisarskim debiucie pisarz nieustannie zmuszony był tłumaczyć krytykom i widzom, oskarżającym go o uprawianie „taniego kabaretu”[184], że pokazywanie na scenie rzeczy strasznych „nie oznacza utożsamiania się z tym, co straszne, ani fatalizmu, ani godzenia się na to czy akceptacji tego, lecz ma na celu uniknięcie tego [zła – M.W.]”[185].

Turrini z całą siłą realizuje swoje założenia. Zresztą wizja całkowitego rozpadu świata nieustannie powraca nie tylko w jego dramatach, ale również w licz-

---

reżyseria Rudolf Zioło, 2011), *Nareszcie koniec* (Teatr Studio w Warszawie, reżyseria Zbigniew Brzoza, 1998; Teatr Karton w Szczecinie, reżyseria Daniel Źródłowski, 2001 – spektakl wystawiany pod tytułem *1000, czyli nareszcie koniec*), *Polowanie na szczury* (Teatr Wytwórnia w Warszawie, reżyseria Thomas Harzem, 2007), *Sługa dwóch panów* (Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, reżyseria Bartłomiej Wyszomirski, 2011; Teatr im. Kamila Cypriana Norwida w Jeleniej Górze, reżyseria Henryk Adamek, 2012), *Szatan i śmierć* (pod zmienionym tytułem – *Pasja*, Teatr Studio w Warszawie, reżyseria Zbigniew Brzoza, 2007), *Z miłości* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Małopolski Ogród Sztuki, reżyseria Iwona Kempa, 2014). Więcej o polskiej recepcji dramatów Turriniego: Małgorzata Leyko, *„Die Polen denken anders“. Die polnische Rezeption von „Tod und Teufel“*, [w:] *Zur internationalen Rezeption der Dramen von Peter Turrini*, Hg. Christine Grond-Rigler, Innsbruck 2016, s. 135–144; *Sztuka szkodzi. Demaskacje Petera Turriniego*, red. Krzysztof Huszcza, Wrocław 2013.

[181] „Przeczytałam pana sztukę *Szatan i śmierć* i postanowiłam jej nie oglądać. W moim odczuciu jest tak obsceniczna, że aż obrzydliwa”. *Mój teatr szuka dobra, pokazując zło*, Ewa K. Czaczkowska, Janusz R. Kowalczyk, „Rzeczpospolita”, nr 69, 22 III 2007, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/36758,druk.html/.

[182] *Ibidem*.

[183] *Ibidem*.

[184] Renate Wagner, *Der Teufel kam auf leisen Sohlen*, „Bayerkurier”, 17 XI 1990, s. 32.

[185] Peter Turrini, *Texte, Daten, Bilder*, Hrsg. Wolfgang Schuch, Klaus Siblewski, Frankfurt am Main 1991, s. 141.

nych przemowach i tekstach krytycznych. Podczas jednego ze swoich wystąpień pisarz, niestroniący od ostrej, prowokującej oceny rzeczywistości, przekonywał, że „wszystko jest przerażające: instytucje są anonimowe, powietrze zanieczyszczone, ciało zatrute, dusza zniszczona, a następna wojna światowa i tak nadejdzie. Jednym słowem: świat już długo nie pociągnie”[186]. A jednak, tak jak z uporem maniaka Turrini powtarza, że „świat znajduje się w katastrofalnym stanie”[187], tak powtarza również, że konieczne jest podjęcie walki o wyzwolenie społeczeństwa z żelaznego uścisku dławiącego relacje międzyludzkie konsumpcjonizmu, sieci bezmyślnie powtarzanych kłamstw i mitów, w końcu konieczne jest też zerwanie maski, nakładanej jednostce przez zniewalający ją system. Jeśli nawet w tak urządzonym świecie wprowadzanie reguły „żyj i pozwól żyć innym” w miejsce atawistycznego prawa dżungli rodzi co najwyżej pusty śmiech, to i tak warto podjąć ryzyko zmiany przyjętego porządku. Nie przez przypadek postawa Turriniego przywodzi więc na myśl denuncjatorską strategię Horvátha, przekonanego, że dążenie do zdemaskowania kłamstwa, nawet jeśli miałoby skończyć się fiaskiem, jest konieczne już choćby ze względu na samo podjęcie takiej próby, co jest jednoznaczne z opowiedzeniem się po stronie moralności. W przeciwieństwie jednak do Horvátha, karyncki pisarz zdaje się naprawdę wierzyć w możliwość mentalnej rewolucji społecznej, aczkolwiek, paradoksalnie, wydaje się przecież o wiele bardziej radykalny w swoich diagnozach niż autor *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*. Radykalny, ponieważ o ile u Horvátha noszona przez bohaterów maska była jedynie sztuczną nakładką, którą być może udałoby się zerwać, a tym samym oswobodzić bohaterów z kłamstwa, o tyle u Turriniego już sama twarz nie jest niczym więcej jak właśnie maską:

> Maska i twarz zrosły się – pisze Turrini – prawda i nieprawda tworzą mieszaninę, rzeczy prawdziwych i fikcyjnych nie można już od siebie oddzielić, świat nas porzucił, znajdujemy się w pustej przestrzeni, zdrętwiali od strachu, i spadając z największą możliwą prędkością, śpiewamy nowe hymny narodowe. [...] Jedyne, co trzyma nas jeszcze na powierzchni rzeczywistości, to przemoc[188].

Tak pesymistyczne rozpoznanie pozwala z dużą dozą nieufności wsłuchiwać się w zaangażowane, niemalże agitujące wystąpienia tego „karynckiego orangutana wędrującego przez niemiecki gaj literacki”[189], który nie szczędząc swoim słu-

---

[186] Peter Turrini, *Vielleicht bin ich ein Idiot*, [w:] idem, *Wie verdächtigt ist der Mensch. Wortmeldungen*, Berlin 2010, s. 64.

[187] *Ibidem*.

[188] Peter Turrini, *Świat mi się zawieruszył*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, Sulejówek 2000, s. 249.

[189] Peter Turrini, *Ostatnie związki miłosne rozgrywają się w teatrze*, [w:] idem, *Wybór dramatów*..., s. 267.

chaczom i widzom inwektyw, nawołuje ich do krytycznej autorefleksji, widząc w tym możliwość przywrócenia solidarnej wspólnoty w miejsce zdziczałego tłumu. Nie powinno chyba dziwić, że na przestrzeni bez mała czterdziestu lat pracy artystycznej Turriniego dziennikarze i krytycy, jak gdyby nie potrafiąc pogodzić jego agresywnej wizji spływającego krwią świata z próbami utwierdzenia widzów w przekonaniu, że mimo wszystko warto o ten świat zawalczyć, nie przestają pytać pisarza o jego osobisty stosunek do sztuki i wiarę w siłę oddziaływania literatury i teatru. Turrini cierpliwie i konsekwentnie odpowiada za każdym razem, że jego wiara w sztukę, mimo świadomości porażek, bynajmniej nie maleje.

> Gdybym uważał, że sztuka to tylko rodzaj zabawy, dałbym sobie spokój – mówi. Ale ja wciąż zaczynam pisanie kolejnego dramatu z naiwnym przekonaniem, że tym razem odmienię świat. Zwykle kończy się na tym, że rozwścieczę paru Austriaków. Mimo to musimy jak dzieci wciąż powtarzać: tym razem rzucę wyzwanie całemu światu[190].

I rzeczywiście, Turrini, nawet jeśli kieruje nim „naiwne przekonanie", rzuca rękawicę, podobnie jak czynił to Horváth, gdy we wstępie do *Wiecznego kołtuna* pisał: „Autor nie śmie mieć nadziei, że swoim utworem mógłby wpłynąć na jakieś [...] wydarzenie w skali światowej, ale mimo wszystko"[191]. Podobny imperatyw moralny formułuje i Turrini, gdy z całą mocą powtarza:

> Zawsze jednak należy próbować. Teatr to ostatnia szansa, by zniwelować te różnice [między różnymi grupami społecznymi – M.W.]. Gdybym nie był o tym przekonany, nie pisałbym sztuk teatralnych. Gdybym uważał, że na tym świecie nie ma już nic do zdobycia, nie chciałbym dłużej żyć[192].

I tak też Turrini, postrzegający teatr jako maszynę do rejestrowania pęknięć w strukturze społecznej i ostrzegania widza przed potencjalnymi zagrożeniami ze strony cywilizacji, próbuje – używając tejże maszyny – zawalczyć o jego świadomość, i to świadomość zbiorową, choć oczywiście rozpoznanie musi dokonać się w wymiarze indywidualnym i dopiero przy pomocy zbiorowej energii znieść deprawujące ludzi „prawo dżungli". Pisarz wierzy bowiem w solidarność, podając jednocześnie w wątpliwość sens jednostkowej interwencji. Mówi: „Myślę, że to niedorzeczne, by w pojedynkę prowadzić walkę o sprawiedliwe i wolne życie [...]. Wierzę w solidarność"[193].

---

[190] *Peter Turrini. Jesteście kundelkami*, Katarzyna Wielgo, „Gazeta Wyborcza", 26 I 2002, www.teatry.art.pl/!Rozmowy/jestesciek.htm [dostęp 12.06.2012].

[191] Ödön von Horváth, *Der ewige Spießer*, Wien 1965, s. 7.

[192] Peter Turrini, *Ostatnie związki miłosne rozgrywają się w teatrze...*, s. 269.

[193] Idem, *Turrini Lesebuch...*, s. 72.

Bezpośrednią egzemplifikacją tego przekonania są oczywiście jego teksty dramatyczne – próżno szukać w nich budujących przykładów idealistycznych zrywów uciskanej jednostki, której opór wobec oprawców przynosi jakiekolwiek efekty. Jedynym rezultatem takiego oporu, jeśli w ogóle do niego dochodzi, jest tragiczna śmierć buntownika, najczęściej także odmieńca, niemającego najmniejszych szans w starciu z większością. Pisarz nie przebiera przy tym w środkach i jak przystało na reprezentanta ruchu kontestacji lat 60. i 70., sięga do estetyki szoku. Nie stroniąc od brutalności i ostrych scen erotycznych, lży polityków i Kościół katolicki, kapitalistów i obłudne mieszczaństwo, co w jego przekonaniu ma otworzyć widzowi przestrzeń do rewizji swoich poglądów i wywołać krytyczną refleksję o stanie rzeczywistości, stanowiącej zagrożenie dla jego indywidualnej egzystencji. Nie trudno się domyślić, że tak sformułowana krytyka, czerpiąca swoje estetyczne impulsy z performansów Wiedeńskiego Akcjonizmu i językowych eksperymentów Artmanna, już od czasów debiutu Turriniego spotyka się ze społecznym niezrozumieniem i oporem, zwłaszcza grup uprzywilejowanych, widzących w pisarzu nieprzejednanego wroga mieszczańskich wartości. Przed licznymi atakami, a nawet zawiadomieniami o popełnieniu przestępstwa – w końcu donos na artystę brukającego uświęconą tradycję jest w Austrii sportem narodowym – Turrini broni się prawem do przysługującej pisarzowi wolności. Postrzegając sztukę jako prawdziwą, a kto wie, czy także nie ostatnią przestrzeń nieskrępowanej swobody, pisarz decyduje się uprawiać estetykę szoku, ponieważ, jak mówi: „[...] świat jest szokujący. Sytuacja, w której żyjemy, jest szokująca. Jeśli sztuka, ostatnia domena wolności, na to nie zareaguje, na co wobec tego powinna reagować?”[194] Odżegnując się tym samym od literatury nadymającej się „wzniosłym wyobrażeniem samej siebie”, formułuje wobec niej takie oto oczekiwanie:

> Literatura powinna korzystać z wolności aż poza granice dobrego smaku. Społeczeństwo mieszczańskie domaga się, żeby literatura w swoim oburzeniu i oskarżeniach nie przekraczała granicy dobrego smaku. Czy więc powinniśmy iść na pasku tych, którzy chcą nam nakazywać, jak powinniśmy pisać? Przeciwnie, literatura zawsze, jeśli się ją poważnie traktuje, była w pewnym sensie pozbawiona dobrego smaku, ponieważ podawała w wątpliwość to, co w danym okresie uchodziło za dobry smak. Oto jej godność, jej sens. Literatura, która ogranicza się do tego, czego wymaga od niej społeczeństwo, i jest, jakby to powiedzieć, grzeczna i dobrze wychowana, jest skazana na klęskę, upiększona, śmieszna, jest pusta[195].

Refleksja ta wyrasta, jak widać, z oczywistego, wręcz banalnego spostrzeżenia, że uprawianie sztuki, podobnie zresztą jak nauki, jest rodzajem społecznej misji, a jej celem jest służenie przede wszystkim jednostkom najsłabszym i uczy-

---

194 Peter Turrini, *Prowokacja,* [w:] idem, *Wybór dramatów*..., s. 243.
195 *Ibidem*, s. 243–244.

nienie z widza nie biernego obserwatora, lecz uczestnika przedstawianych zdarzeń, a w konsekwencji zaangażowanego, świadomego obywatela. Błędem więc jest, jak usiłuje przekonać artysta, rozpatrywanie jego dzieł w kategorii skandalu, doszukiwanie się w nich celowej prowokacji nastawionej na szokowanie widza dla wywołania jedynie pustego efektu. „Szok jako wynik, a nie jako cel sam w sobie"[196] – przekonuje, choć niewielu widzów i krytyków rekrutujących się spośród mieszczańskich i konserwatywnych kręgów wierzy w to, że pisarzowi nie chodzi „o epatowanie widza obrazami okrutnych i zwyrodniałych zachowań ludzkich, lecz o to, jak człowiek radzi sobie ze zrywaniem masek nakładanych mu przez społeczeństwo"[197]. Naturalnie, ze zrywaniem masek człowiek radzi sobie źle albo wcale, ale przecież tylko autentyczność i szczerość w relacjach między ludźmi, zdaje się mówić Turrini, może ich ocalić. Temu stanowisku pisarz pozostaje wierny, dlatego oferuje widzowi sztukę niewątpliwie dydaktyczną, choć stroniącą od moralizowania. Edukacyjny cel ma być osiągnięty nie poprzez natrętne pouczanie, ale właśnie dzięki pokazywaniu w teatrze okrucieństwa, a przynajmniej pewnej jego cząstki, bo przecież przeniesienie na scenę grozy współczesnego świata w takiej skali, w jakiej występuje ona na co dzień, przerasta możliwości sceny i możliwości kreacyjne samego autora[198]. Ciekawe wydaje się spostrzeżenie Donalda G. Daviau twierdzącego, że:

> Turrini jest tak samo dydaktyczny jak Brecht, polemiczny jak Kraus. Od jego poprzedników odróżnia go jednak to, że nie podejmuje próby przekonywania poprzez logikę, jak to czynili tamci autorzy, lecz porusza swoich słuchaczy emocjonalnie na wzór ekspresjonistów[199].

Ta interpretacja wydaje się niepozbawiona racji, aczkolwiek sam dramatopisarz mógłby mieć do niej pewne zastrzeżenia. Charakterystyczne dla jego techniki pisarskiej jest przecież bardzo bezpośrednie sięganie do rzeczywistości, przenoszenie do teatru autentycznych historii, doniesień prasowych i komentowanie aktualnych wydarzeń. Analizom tym nie brak trzeźwego oglądu sytuacji, rozpracowywanie rzeczywistości dokonuje się tu właśnie według praw logiki, chyba że

---

[196] Peter Turrini, *Turrini Lesebuch…*, s. 126.

[197] Małgorzata Leyko, *Komedia czy tragedia?*, „Dialog" 2010, nr 3, s. 117.

[198] „Ani jedna moja sztuka nie oddaje w pełni realnej grozy naszego świata. Stąd też totalnym błędem jest nazywanie mnie realistą. Fantasta – to brzmi już lepiej". *Tannenzapfen in der Hosen. Interview mit dem Dramatiker Peter Turrini*, „Der Spiegel", 2 VI 1997, nr 23, s. 222. Cyt. za: Edward Białek, *Prowokatorzy i obrońcy ludu. Formy zaangażowania w literaturze austriackiej drugiej połowy XX wieku*, Wrocław 2002, s. 105.

[199] Donald G. Daviau, *Peter Turrini und die Demaskierung der Gesellschaft*, [w:] *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*, Hrsg. Thomas Lichtmann, Frankfurt am Main 1995, s. 266.

za nielogiczne uzna się zadziwienie pisarza aktami przemocy i nienawiści. Jeśli Turrini oddziałuje emocjonalnie na widza, to dlatego, że przeraża go właśnie logiką swojego wywodu, jeśli zaś sięga do ekspresjonistycznych technik, to są mu one niezbędne tam, gdzie rzeczywistość wykracza poza możliwości jej przedstawienia, a grozę świata można ująć już tylko za pomocą artystycznego skrótu. „Staram się po prostu pokazać na scenie za pomocą środków artystycznych szaleństwo, w którym dziś żyjemy. Uprawiam teatr aktualny. Opisuję lęki moich czasów”[200] – nieco ascetycznie ujmuje specyfikę swojego teatru Turrini, ale objaśnia tym samym swoją predylekcję do ukazywania na scenie okrucieństwa, zawsze będącego znakiem ludzkiej klęski. Jak tłumaczy: „Literatura pokazująca człowiekowi świat, w którym nic nie może zyskać, a jedynie stracić, rodzi właśnie ten horror, od którego następstw cierpi[201]”. Tak ujęta refleksja prowokuje pytanie o katarktyczne działanie teatru Turriniego, a jest ono oparte na zasadzie „bombardowania” widza obrazami grozy, co winno w konsekwencji wpłynąć na jego przemianę, wywołać w nim potrzebę czynienia dobra.

3.2.1. Austriackie ekshumacje

Recepcja twórczości Turriniego dowodzi, że grono jeszcze „nieprzemienionych”, uznających tę technikę pisarską i jednocześnie metodę edukacyjną za nietrafioną, jest – delikatnie rzecz ujmując – dość szerokie. Historia skandali towarzyszących premierom sztuk pisarza i jego wystąpieniom publicznym wydaje się niekiedy niemal tak burzliwa, jak losy całunu turyńskiego, i dowodzi, że w niechlubnej popularności Turriniemu mogą dorównać w Austrii tylko Thomas Bernhard i Elfriede Jelinek. Już od czasów debiutanckiej sztuki pisarza – *Polowania na szczury*[202] – każda kolejna premiera odbywa się w aurze skandalu. Po premierze *Sauschlachten* jeden z czytelników „Salzburger Nachrichten” pisał: „My, widzowie teatralni, nie życzymy sobie i nie mamy zamiaru przysłuchiwać się tej odrażającej, świńskiej grafomanii nowicjuszy, i nie chcemy oglądać ich obrzydliwych sztuk!”[203] Na ile poważnie należy traktować tego rodzaju oburzenie, świadczy już choćby fakt swoistej cenzury, którą tu i ówdzie nakładano na twórczość „karynckiego orangutana”. W Klagenfurcie jeszcze w roku 1972 zabroniono inscenizacji *Sauschlachten* i dopiero w roku 1996 Dietmar Pflegerl zdecydował się wystawić na deskach miejscowego teatru wersję operową sztuki. W Karyntii *Polowanie na szczury* było spektaklem przeznaczonym jedynie dla widzów pełnoletnich, zaś na premierę *Szatana i śmierci* w roku

---

[200] Peter Turrini, *Wir sind doch ein wandelndes Entsetzen*, [w:] *Liebe Mörder…*, s. 107. Cyt. za: Edward Białek, *Prowokatorzy i obrońcy…*, s. 111.

[201] Peter Turrini, *Turrini Lesebuch 2…*, s. 336.

[202] Peter Turrini, *Polowanie na szczury*, przeł. Klemens Białek, „Dialog” 1975, nr 4.

[203] *Peter Turrini. Jesteście kundelkami…*

1990 służbowo oddelegowywano funkcjonariuszy policji państwowej. Apogeum zbiorowej psychozy Austriaków nastąpiło jednak dużo wcześniej, gdy w roku 1982 podczas obrad parlamentu politycy kłócili się o zbliżającą się premierę *Die Bürger* (Mieszczanie) niejakiego „przyjaciela Sowietów", jak nazywał Turriniego jeden z posłów partii chrześcijańsko-demokratycznej[204].

Sam Turrini odcina się od stawianych mu zarzutów uprawiania „świńskiej grafomanii" jedynie w celu prowokowania. „To jakieś zasadnicze nieporozumienie. Gdyby pisarz usiadł i pisał tylko dla prowokacji, stworzyłby żałosne dzieło" – oponuje Turrini, a przyczyn błędnego odczytywania jego motywacji dopatruje się w specyficznym charakterze życia literackiego w Austrii, naznaczonego skazą nazizmu oraz powojenną artystyczną stagnacją. „Do końca lat 60. – wyjaśnia Turrini – krajobraz literacki i polityczny w Austrii był bardzo skostniały. [...] Tę nową literaturę odbierano jako prowokację już choćby dlatego, że stanowiła wielkie zerwanie z dotychczasową literaturą, w końcu [...] w czasie faszyzmu literatura była przecież całkowicie ujednolicona"[205]. Wprawdzie Turrini nie odrzuca prowokacji, widząc w niej środek służący do edukowania widza, który zszokowany wydarzeniami przedstawionymi na scenie ma unikać podobnych zdarzeń w codziennym życiu, ale też nie traktuje prowokacji jako jedynego i uniwersalnego narzędzia niepodlegającego próbie czasu. Jak zauważa, „w latach 1967–1969 teatr szoku był konieczny i potrzebny. Ale w roku 1972, gdy wszyscy już nauczyli się dostosowywać i dopasowywać, nowa forma znów stała się stereotypem"[206]. Można polemizować ze stanowiskiem pisarza – atmosfera towarzysząca także premierom jego późniejszych tekstów dowodzi, że wiara w przyzwyczajenie widza do nowej formy była przesadnym optymizmem. Turrini sam zresztą musiał, przynajmniej po części, zrewidować swoje poglądy, gdy niespełna rok po udzieleniu wywiadu, z którego pochodzi wyżej cytowana wypowiedź, jeszcze przed premierą *Die Bürger* został okrzyknięty pierwszym wrogiem publicznym Austrii, zaś w roku 1990 sztuka *Szatan i śmierć* posłużyła jego przeciwnikom do sądowego oskarżenia go o „poniżenie nauk religijnych i wyszydzanie religii" oraz „naruszenie przepisów ustawy o zakazie pornografii".

Wydaje się oczywiście mało prawdopodobne, aby Turrini bądź z zapałem wprowadzający pod koniec lat 80. jego sztuki do repertuaru Burgtheater Claus Peymann byli choćby w najmniejszym stopniu zaskoczeni jakąkolwiek absurdal-

---

[204] Chodzi o obrady w dniu 19 lutego 1982 i wystąpienie Heriberta Steinbauera z Österreichische Volkspartei (ÖVP), Austriacka Partia Ludowa, fragment zapisu obrad Peter Turrini, *Turrini Lesebuch 2...*, s. 122.

[205] Cyt. za: Johanna Bukovsky, *Die Außenseiterproblematik in Peter Turrinis Stücken „Sauschlachten" und „Der Riese von Steinfeld"*, Wien 2005, s. 111 [praca dyplomowa, maszynopis].

[206] Jutta Landa, *Bürgerliches Schocktheater...*, s. 4 (aneks).

ną reakcją obrońców moralności i ich krucjatą przeciwko każdemu, kogo można opatrzyć jakże poręczną etykietką wykolejeńca „kalającego własne gniazdo" (Nestbeschmutzer)[207]. A jednak mechanizm zbiorowego oporu przeciwko Turriniemu, postrzeganemu bardziej jako społeczny aktywista niż pisarz-mędrzec zamknięty w wieży z kości słoniowej, wydaje się – przynajmniej z psychologiczno-socjologicznego punktu widzenia – jak najbardziej zrozumiały. Wystarczy sięgnąć po, dziś niezwykle chętnie cytowane i przedrukowywane w różnych tomach zbiorowych (nie tylko poświęconych temu pisarzowi), liczne teksty Turriniego, wygłaszane podczas spotkań autorskich czy też z okazji przyznania mu nagród literackich, aby zrozumieć przyczynę wyzwalającą w Austriakach tę fatalną energię oporu wobec jego artystycznej i społecznej działalności. Specyfikę pisarstwa, a może raczej społecznej diagnozy Turriniego, lapidarnie, ale jakże trafnie określiła Elfriede Jelinek, mówiąc: „Peter Turrini mówi to, co wszyscy wiedzą, tak że wszyscy dowiadują się, że wiedzą to samo"[208]. Jakie zatem trupy, przez dziesięciolecia spryskiwane wykwintną perfumą, wyciąga z austriackiej szafy Turrini? Można by rzec, że są to te same „zwłoki", które z taką zawziętością ekshumują Bernhard i Jelinek, a wcześniej próbował odgrzebać Bauer, jak również, jeszcze z pewną dozą powściągliwości, pokolenie Hochwäldera. Za każdym razem, gdy Turrini, stojąc przed nobliwą publicznością, rozpoczyna swoje wystąpienie od słów „Kochani mordercy!", albo gdy w wywiadach dla obcojęzycznej prasy nazywa Austriaków „kundlami, polsko-czesko-żydowsko-chorwacką mieszanką", która nie dojrzała „nawet do tego, by w ogóle poddać swoją winę pod dyskusję"[209], nikomu nie trzeba tłumaczyć, jaką winę i jakie zbrodnie pisarz ma na myśli. Dająca się zaobserwować w codziennym życiu nienawiść do obcokrajowców, narastająca agresja wobec każdej jednostki wyróżniającej się ze społeczeństwa jakąkolwiek formą inności, a w końcu niemalże jawny antysemityzm, utwierdzają pisarza w przekonaniu, że są podstawy, aby mówić o „zalegalizowanej nienawiści", będącej domeną tak dobrze znanego Austriakom „zwykłego faszyzmu"[210]. „Oczywi-

---

[207] Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że słowo „Nestbeschmutzer" przenika do powszechnego użycia na przełomie XIX i XX wieku, a więc w momencie konsolidowania się nacjonalistycznych ideologii i ma wyraźnie nazistowskie zabarwienie. W drugiej połowie XX wieku etykietka „kalającego własne gniazdo" przylgnęła przede wszystkim do Bernharda, Jelinek i Turriniego, a także Akcjonistów Wiedeńskich i Hermanna Nitscha. Niezwykle cennym polskim opracowaniem przedstawiającym fenomen Nestbeschmutzera jest rozprawa Karola Franczaka. Por. Karol Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013.

[208] Fabjan Hafner, *Laudatio auf Peter Turrini*, http://www.uniklu.ac.at/main/downloads/Laudatio_auf_Turrini_Hafner.pdf [dostęp 15 V 2012].

[209] *Peter Turrini. Jesteście kundelkami…*

[210] Por. Peter Turrini, *Der gewöhnliche Faschismus*, [w:] idem, *Wie verdächtig ist der Mensch…*, s. 75–78.

ście, to nie my, Austriacy, wynaleźliśmy przemoc, my tylko uprawiamy ją bardziej rozrywkowo niż inni. Mają rację ci, którzy nazywają nas praprzytulnym narodzikiem"[211] – zaczepnie głosi Turrini, choć przecież w tej makabrycznej przepychance nad masowym grobem odgrywa on nie rolę odkrywcy, ale raczej komentatora zdarzeń. Nie ma tu mowy o prowadzeniu jakiegoś śledztwa, odkrywaniu prawdy, czy poszukiwaniu oprawców, jest tylko suche zbieranie i komentowanie faktów, tym bardziej przerażające, że Austriacy sami przyznają się do swoich ideologicznych sentymentów. Tymczasem Turrini wylicza:

> Z ankiety czasopisma „Profil" wynika, że 18% Austriaków, a zatem milion wyborców, jest zdania, że nie byłoby najgorzej, gdyby dziś znów pojawił się mały Hitler. W naszej ojczyźnie, Karyntii, tego zdania jest zresztą 25% osób, a pośród wyborców FPÖ (Wolnościowej Partii Austrii) jest to nawet 50%. Że 38% Austriaków, a więc 2 miliony wyborców, jest zdania, że narodowy socjalizm jest przedstawiany w sposób błędny i przesadny[212].

Co zatem jest tak rażąco obrazoburczego w tym pozbawionym patetycznych zwrotów, raczej dość suchym przywołaniu opublikowanych już wyników ankiety? Być może fakt, że Turrini bezczelnie pozwala sobie na te „wyliczanki" podczas oficjalnego przemówienia, a być może to, że ma odwagę przypomnieć o tym, o czym wszyscy doskonale wiedzą, ale o czym w kraju uchodzącym za „pierwszą ofiarę Hitlera" elegancko się milczy. W każdym razie jakkolwiek niepokojące meldunki Turriniego o tęskniącym za nazizmem ludzie nie są w żadnej mierze odkryciem – podobnych informacji dostarczy zresztą, mniej więcej w tym samym czasie, ankieta przeprowadzona przez Instytut Gallupa. Ten przykład, rzekomo prowokującego wystąpienia Turriniego, uświadamia jednocześnie, jak błędne jest traktowanie go jako „pisarza przesady". Ma rację Turrini, mówiąc: „nigdy nie przesadzam, wszystkie moje sztuki to jedno wielkie przeciwieństwo przesady"[213].

3.2.1.1. Szlachetne szlachtowanie w sto osiemdziesiąt uderzeń na minutę

Innego zdania byli widzowie i krytycy, którzy w styczniu 1972 roku zasiedli na widowni Münchner Kammerspiele, gdzie odbyła się premiera *Sauschlachten* – drugiej sztuki debiutującego zaledwie przed rokiem Turriniego. Także niemiecka publiczność, a przynajmniej jej znaczna część, opuszczając teatr jeszcze na długo przed opadnięciem kurtyny, była zdegustowana tym „perfidnym eksperymentem" – jak zwykła w tym czasie określać tę inscenizację konserwatywna prasa. Turrini nawiązuje bowiem swoim dramatem do popularnej w XIX wieku

---

[211] *Texte und Bilder zu „Sauschlachten"*, [w:] Peter Turrini, *Rozznjogd/Rattenjagd, Sauschlachten*, Hrsg. Silke Hassler, Frankfurt am Main 2004, s. 129.

[212] Peter Turrini, *Der gewöhnliche Faschismus…*, s. 76.

[213] Peter Turrini, *Świat mi się zawieruszył…*, s. 251.

komedii chłopskiej (Bauernschwank), prezentującej żartobliwe sytuacje z życia na wsi, ale tym gatunkowym przyporządkowaniem wprowadza widza w błąd. Zarówno określenie dramatu jako Volksstück, jak i repertuar występujących w *Sauschlachten* postaci rzeczywiście mogą utwierdzać widza w przekonaniu, że czeka go dobra rozrywka – rozrywka na miarę ludowej komedii. A jednak dramat Turriniego w żadnej mierze nie jest komediowy. Na tę próbę „oszustwa" wskazuje sam autor. Jak przyznaje:

> Wybrałem dla tej historii formę Volksstück, aby złapać publiczność tam, gdzie jej się spodziewam: w jej gotowości do rozrywki, do wyzutej z energii przeciętności stereotypu Löwinger-Theater[214]. Liczę na gotowość publiczności do tego, by przejść do końca drogą, którą sama wybrała[215].

Turrini igra więc z widzem – pozwala mu wierzyć, że będzie świadkiem wiejskiej sielanki, co sugerują już otwierające dramat didaskalia. „Przytulna izba chłopska. Typowa wiejska scenografia, nieodpowiadająca wprawdzie rzeczywistości, ale zgodna z tradycją tego gatunku"[216] – pisze autor. W tej przytulnej izbie spotykają się bohaterowie tak typowi dla komedii chłopskiej, jednakże zamiast wypiekać chleb i rozmawiać o żniwach, będą szlachtować świnię.

Trzeba jednak już na wstępie wyjaśnić, że tytułowe świniobicie jest przeprowadzonym z premedytacją morderstwem nie zwierzęcia, a człowieka. Ofiarą mieszkańców chłopskiej zagrody jest zresztą nie kto inny, jak członek ich rodziny i syn gospodarza – bogatego chłopa, cieszącego się respektem i szacunkiem społeczności wsi, który sam decyduje o zamordowaniu Valentina. Ta dramatyczna decyzja o zaszlachtowaniu własnego dziecka zostaje niejako sprowokowana przez samego Valentina, który, ku rozpaczy rodziców, pewnego dnia przestaje mówić. Zamiast słów z gardła chłopca, w pierwszej scenie nazywanego jeszcze pieszczotliwie przez ojca Volte, wydobywa się chrząkanie świni. Turrini nie tłumaczy wprost przyczyny zachowania Valentina, jego nagłej regresji, ale można przypuszczać, że odmowa komunikowania się z otoczeniem jest buntem bohatera, odmową udziału w zbrutalizowanym życiu społeczności z sentymentem wspominającej czasy dyktatury Hitlera. Język społeczności, do której przynależy chłopak, nie jest dla niego środkiem porozumienia ani też zrozumienia – tradycyjny system językowy jest w tym środowisku równie nieskuteczny jak chrząkanie świni, z tą jednak różnicą, że imitowanie języka zwierzęcia stawia Valentina w centrum zainteresowania. Jednak uwaga, którą przyciąga podejrzane zachowanie, do tej pory „normalnego" chłopskiego dziecka, jest dla niego śmiertelnie niebezpieczna. Zachowanie Valentina nie jest przecież in-

---

214 Peter Turrini, *Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete…*, s. 126.

215 *Ibidem*.

216 Peter Turrini, *Lesebuch* 1: *Ein irrer Traum…*, s. 113.

terpretowane przez sąsiadów i rodzinę w kategorii buntu – nikt nie dostrzega w tej „regresji” formy sprzeciwu, ale co najwyżej szczeniacki wybryk, „językowy defekt”, w końcu podejrzaną chorobę. Dla rodziny Valentina, obawiającej się utraty społecznego prestiżu, cała sytuacja jest nie tylko niezręczna, ale też po prostu druzgocząca, bo przecież ukochany syn ma w przyszłości zostać dziedzicem rodzinnego majątku. Jednak ani prośby rodziców, ani też próby nauczenia Valentina ludzkiej mowy nie przynoszą upragnionych rezultatów – chłopiec próbuje komunikować się ze światem jedynie za pomocą chrząkania. Złość rozgoryczonego gospodarza celowo podsyca jeszcze parobek, z niezwykłą dokładnością streszczający mu co ciekawsze krążące po wsi plotki o Valentinie. Nie trudno zatem przewidzieć, że gospodarz zaniecha wkrótce czułych słów wobec syna i prób uczenia go alfabetu na rzecz edukowania kijem. Gdy jednak wszelkie metody wychowawcze zawodzą, na ratunek przybywają rodzinie miejscowi notable – ksiądz, lekarz, nauczyciel i adwokat, próbujący swoją wiedzą i doświadczeniem, a przede wszystkim niepodważalnym autorytetem wspomóc Valentina i jego rodziców. Wszyscy jednak rozkładają bezradnie ręce – nauczyciel cytuje jedynie niemieckich klasyków, doktor nie potrafi znaleźć przyczyn dziwnego zachowania Valentina, zaś ksiądz zapewnia zebranych o bezgranicznej miłości Boga miłującego każde ze swoich stworzeń. Ponieważ jednak chłopak nie rokuje nadziei na poprawę, a jego odbiegające od obowiązującej normy zachowanie jest miejscowym wyjątkowo niemiłe, wszyscy chętnie przystają na mało subtelnie proponowane przez adwokata rozwiązanie. Dla reprezentującego prawo adwokata rozwiązanie problemu wydaje się oczywiste, a przynajmniej oczywiste byłoby, jak twierdzi bohater, przed trzydziestu laty:

> Adwokat: Trzydzieści lat temu, mój drogi, mógłbym pana jeszcze wesprzeć czynami, dziś mogę już tylko radą. […] Co wtedy robiłem? Nic, nic, Tonhofbauer. Musi się pan zwrócić do naszego drogiego pana doktora, on był odpowiedzialny za takie sprawy[217].

Sugerowana przez niego eutanazja jako jedyne możliwe rozwiązanie problemu, ale też działanie, na które jest społeczne przyzwolenie – bo przecież tego typu „zabiegi” są, a przynajmniej dla reprezentowanego przez bohaterów pokolenia były codziennością – nie wywołuje choćby chwilowego sprzeciwu, nawet sprzeciwu rodziców miejscowego „odszczepieńca”. Adwokat wręcz zachęca gospodarza do popełnienia najcięższej zbrodni, i to jeszcze w imię społecznego porządku. Wypowiedziane przez niego wprost do ojca chłopca zdanie: „Proszę się pozbyć tego niezgodnego z prawem zjawiska”[218], przybiera formę wyroku skazującego Valentina na śmierć. Znamienny pozostaje fakt, że wyrok ten wydają przedstawi-

---

[217] Peter Turrini, *Sauschlachten. Ein Volksstück…*, s. 114.
[218] *Ibidem*, s. 147.

ciele miejscowej elity, a przewodzi im nie kto inny, jak klecha. Turrini nie pozostawia złudzeń co do tego, kto stoi na straży społecznego porządku i kto z największą żarliwością napiętnuje wszelkie niepokojące odchylenia od normy.

Podobnie jak w *Jagdszenen aus Niederbayern* Martina Sperra, także bohater Turriniego musi zostać wyeliminowany ze społeczeństwa. Valentin, tak jak Abram, jest dla miejscowych, ale też dla własnej rodziny, jedynie zwierzęciem – podczas gdy bohaterowie *Jagdszenen*… zgodnie z prawem urządzają na Abrama polowanie, bohaterowie *Sauschlachten* zaraz po zapadnięciu „wyroku" wyciągają chłopca z izby i zarzynają jak świnię, a następnie, na co wskazuje zamykająca dramat scena, pożerają jego ciało na kolację. Ten akt bezmyślnego mordu i kanibalizmu jest, podobnie jak poprzedzające go akty przemocy wobec Valentina, dość przewidywalny. Przewijający się nieustannie w rozmowach bohaterów sentyment do starych czasów i nieskomplikowanego, bo jednowymiarowego porządku świata opartego na faszystowskiej ideologii, daje widzowi wystarczające wyobrażenie o kondycji moralnej oprawców Valentina. Przecież na tle swojej rodziny i społecznych autorytetów tylko zezwierzęcony Valentin jest naprawdę człowiekiem, zdaje się mówić Turrini. Rzeczywiście więc chłopiec wyraźnie odstaje od reszty społeczności, w przeciwieństwie do rodziny i sąsiadów jako jedyny jest – jak wskazuje również jego imię (łac. *valens* – zdrowy, mocny) – nieskażony nienawiścią, a przez to moralnie jest we wsi najsilniejszą jednostką. Paradoksalnie więc najbardziej ludzki, choć udający świnię, Valentin zostaje dosłownie zaszlachtowany, a następnie pożarty przez hordę zdziczałych mieszkańców wsi.



Ilustracja 28. Marijan Hinteregger, Erni Mangold, Peter Raab podczas premiery *Szlachtowania świni* w Stadttheater Klagenfurt, rok 1996

Źródło: Peter Turrini, *Lesebuch* 1: *Ein irrer Traum*, Hrsg. S. Hassler, K. Siblewski, München 1999

Przywołanie przez Turriniego tradycji Volksstück wywołuje „dysonans między przytulnością a grozą"[219], wystawia na próbę przyzwyczajenia widzów i konfrontuje ich, przynajmniej w założeniu autora, z prawdą o nich samych. Jak podsumowuje zabieg autora Hugo Aust:

> To, co Turrini cytuje tu jako konwencjonalną Volksstück, ażeby potajemnie zmienić ją w demaskującą, zmuszającą do poznania, zmieniającą świadomość, pchającą do czynu anty-Volksstück, wskazuje na dialektowe (chłopskie) produkcje krotochwil miejskich teatrów ludowych i ośrodków telewizyjnych, których programy rozrywkowe (nastawione na komercję) powielają jedynie określony typ przyjemnie zabawnej, folklorystyczno-niewinnej teatralnej uciechy[220].

Diagnoza Turriniego, który trzydzieści lat po upadku Hitlera demaskuje współczesne austriackie społeczeństwo jako przeżarte duchem nazizmu, wyklucza ten folklorystyczny aspekt jego dramatu – sugerowana widzowi „niewinna teatralna uciecha" zmienia się w niebezpieczne egzorcyzmowanie duchów przeszłości. Reakcje widzów uciekających z teatru i gwiżdżących w trakcie premiery dowodzą, że udało się Turriniemu osiągnąć zamierzony cel – „zbliżyć się do otchłani ludzkiej natury"[221].

Ponad ćwierć wieku później Turrini powraca do swoich egzorcyzmów i ponownie wywołuje na scenie duchy przeszłości, tym razem bezpośrednio sięgając do czasów narodowego socjalizmu. W napisanej przy współpracy Silke Hassler sztuce *Jedem das Seine* (Każdemu to, co mu się należy) przypomina historię bestialsko mordowanych Żydów, którzy na przełomie roku 1944 i 1945 byli uczestnikami ewakuacyjnych marszów więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych, znanych jako „marsze śmierci". Tragiczna historia tysięcy wycieńczonych więźniów maszerujących w głąb Rzeszy, w kierunku Moraw bądź granicy z Węgrami, gdzie mieli być siłą roboczą, w ostatnich latach staje się coraz częstszym tematem w rozliczeniowej debacie Austrii. Turrini i Hassler zabierają głos w tej bolesnej dla Austrii dyskusji o udziale w zbrodniach nazizmu w tym samym czasie, gdy Jelinek pracuje nad swoją głośną sztuką *Rechnitz. Der Würgeengel* (Rechnitz. Anioł zagłady), w której opowiada o masakrze dwustu węgierskich Żydów zastrzelonych w ostatnich dniach marca 1945 roku w posiadłości Margit von Batthyány przez jej gości przygotowujących się już do ucieczki przed nadchodzącym frontem Armii Czerwonej. Jelinek przedstawia bestialski mord – dodajmy, że podpici goście Batthyány strzelają do więźniów dla rozrywki – z perspektywy oprawców, dokonując wiwisekcji świadomości zbrodniarzy. Turrini i Hassler natomiast przenoszą swoje spojrzenie na bezbronne ofiary prześladowań – to w ich tragicznych losach odbija się szaleństwo i nienawiść katów.

---

219 Eva Kormann, *„Der täppische Prankenschlag…*, s. 146–147.
220 Hugo Aust, *Volksstück…*, s. 337.
221 Peter Turrini, *Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete…*, s. 126.

Już tytuł sztuki, przywołujący na myśl makabryczny napis „Każdemu to, co mu się należy", umieszczony na bramach obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, pozwala przewidzieć epilog historii więźniów. Samo jednak ujęcie tematu wydaje się dość zaskakujące. Pędzeni przez żandarmów od wioski do wioski więźniowie zostają zamknięci w stodole, gdzie pozostawieni bez wody i jedzenia czekają na dalszy rozwój wypadków. Wyczerpani wędrówką i przymierający głodem, popadają w apatię – tylko nieliczni z nich mają jeszcze nadzieję przeżyć, większość oczekuje szybkiej śmierci, albo z rąk nazistów, albo z głodu. Z początku zatem wydaje się, że sytuacja uwięzionych Żydów zostaje zarysowana raczej konwencjonalnie w tym sensie, że nie różni się od innych literackich ujęć podobnych historii. Autorzy dramatu uciekają jednak od martyrologicznych scen męczeństwa, co nie oznacza jednak, że „wyciszone" drastyczne momenty nie przerażają makabryczną groteską. Bohaterowie dramatu zostają bowiem przedstawieni w nietypowej sytuacji – będąc u skraju sił, bez widoków na ratunek, próbują… wystawić w stodole operetkę. To zaskakujące zachowanie, do którego nie wszyscy z nich podchodzą z równym optymizmem, jeśli oczywiście w ogóle można mówić tu o tego typu emocjach, jest rozpaczliwą próbą przetrwania. Szczęśliwym zrządzeniem losu pośród grupy Żydów znajduje się dawny śpiewak operowy Ludwig „Lou" Gandolf – jak twierdzi, aresztowany przez pomyłkę tuż po zakończeniu spektaklu, trafił do obozu w teatralnym kostiumie jednego z bohaterów operetki *Wiedeńska krew* i w tym też kostiumie paraduje pomiędzy więźniami, nucąc takty dawnego szlagieru Johanna Straussa (syna). To właśnie obdarzony miłą aparycją i wdziękiem śpiewak zaproponuje jednej z miejscowych chłopek nietypową transakcję, która – choć wydaje się raczej koszmarnym żartem – może uratować więźniom życie. Gandolf proponuje pani Fasching, przyznającej się śpiewakowi do swojej słabości do muzyki, że w zamian za jedzenie wraz z towarzyszami swojej niedoli przygotuje dla niej prywatny spektakl – inscenizację operetki Straussa. Traudl Fasching wyraźnie zaintrygowana propozycją Gandolfa nie każe długo się przekonywać – dokarmia więźniów, dostarcza potrzebne im rekwizyty i instrumenty muzyczne, w końcu sama wraz ze służącą uczestniczy w próbach. Ta przedziwna transakcja, której celem jest wymiana jedzenia za dostarczanie rozrywki, jakkolwiek może wydać się perwersyjna, pozwala bohaterom oderwać się od grozy otaczającego ich świata. Pani Fasching próbuje choć na chwilę zapomnieć o poległym w bezsensowej wojnie synu, więźniowie o swoim losie – grany w stodole spektakl jest dla nich nieco czarodziejską próbą przeniesienia się do wydartego im siłą dawnego życia. Gandolf pozwala zatem swoim towarzyszom powrócić do innego życia, bo jak sam mówi: „Świat na zewnątrz chce nas zabić. Dlatego musimy czynić tak, jakbyśmy żyli w innym. W najciemniejszym lesie gwiżdżemy ze strachu. Ja osobiście wolę śpiewać. Śpiewam i tańczę"[222].

---

[222] Peter Turrini, Silke Hassler, *Jedem das Seine. Ein Volksstück*, Wien 2010, s. 5 [maszynopis].

Przedziwny to jednak zespół i przedziwna inscenizacja, w której aktorzy, chwiejąc się na nogach, z trudem recytują fragmenty nieznanej im sztuki i niemiłosiernie fałszując, rzępolą na rozstrojonych instrumentach. Odziani w łachmany, akompaniują sobie na zdezelowanym pianinie i dwóch strunach gitary, wcielają się w role książąt i hrabianek bawiących się na wystawnym balu i romansujących ze sobą w ogrodowych altankach. Miłosna intryga odgrywana przez wycieńczonych więźniów wydaje się dość niezręczna, ale i wzruszająca zarazem, tym bardziej że w śpiewanych z przejęciem przez Gandolfa ariach nieustannie powraca niejednoznacznie interpretowany refren: „Kto wiedeńską ma krew, kto choć kroplę wiedeńskiej ma krwi, ten zdobędzie, co chce, ten do szczęścia otwarte ma drzwi!" Nie bez znaczenia pozostaje tu przecież treść i historia recepcji operetki Straussa. Baldwin hrabia Zedlau, w postać którego wciela się Gandolf, choć ma duszę wiedeńczyka, nie ma w żyłach wiedeńskiej krwi, co niejednokrotnie wypomina mu jego małżonka, zawiedziona pochodzeniem męża. Ten drobny defekt nie umniejsza jednak zasług Baldwina – ambasadora podczas Kongresu Wiedeńskiego, ani też nie wpływa niepomyślnie na jego ogromne powodzenie u dam, tak chętnie emablowanych przez hrabiego przy każdej nadarzającej się okazji, co jest przyczyną późniejszych zawiłych przygód miłosnych także pozostałych bohaterów. Ostatecznie jednak, po wielu zaskakujących perypetiach, hrabia ratuje i swoją nadszarpniętą przez liczne miłosne afery reputację, i małżeństwo z Gabrielą – nieprzychylna mu do tej pory żona wreszcie odkrywa w nim intrygującego mężczyznę, a nawet wybacza brak wiedeńskiego pochodzenia. Wystawiona po raz pierwszy w Carltheater w roku 1899 *Wiedeńska krew*, po druzgocącym niepowodzeniu zyskała sławę dopiero w roku 1905, wznowiona na scenie Theater an der Wien, wchodząc na stałe do repertuaru europejskich teatrów jako jedna z najchętniej grywanych operetek Króla Walca. Nowy rozdział w historii *Wiedeńskiej krwi* rozpoczął Willi Forst – jego adaptacja filmowa z roku 1942, nagrodzona główną nagrodą na festiwalu w Wenecji, zapisała się w świadomości Austriaków jako przykład upiększonego obrazu życia Wiednia i jego mieszkańców, w który tak bardzo chcieli wierzyć. W tym samym czasie, gdy do Wiednia wkracza Armia Czerwona i, jak mówi pani Fasching, „młodzi Rosjanie tańczą na Ringu z szykownymi wiedenkami"[223], w wiejskiej stodole tytułowy duet *Wiedeńska krew* – gwoli ścisłości należy dodać, że obaj autorzy libretta, Victor Léon (właść. Victor Hirschfeld) i Leo Stein (właść. Leo Rosenstein), byli pochodzenia żydowskiego – odśpiewuje Żydówka Zsuzsa Breuer, przed wojną uczennica studium tańca współczesnego, oraz węgierski tenor (omyłkowo wzięty za Żyda).

Próby spektaklu wywołują więc żywe emocje aktorów, także te negatywne. Gdy Gandolf recytuje w obecności Niemców zwrotkę: „Narody z narodami, kraje

[223] *Ibidem*, s. 49.

z krajami jednoczcie się, bracia podajcie sobie dłonie!", jeden z bohaterów wplata w akcję sceniczną brutalną rzeczywistość, komentując ironicznie: „Narody z narodami, kraje z krajami jednoczcie się, bracia podajcie sobie dłonie! Kto? Naziści nam Żydom? Uścisną nam dłoń, przeproszą i powiedzą, że nie chcieli, żeby tak wyszło. Oszalał pan?"[224] Atmosfera jest tym bardziej napięta, że w stodole pojawia się również Stefan Fasching – mąż gospodyni i nieprzejednany nazista. A jednak mimo deklarowanej nienawiści do Żydów i on daje się skusić tej przedziwnej inicjatywie Gandolfa, nie tylko akompaniuje aktorom na akordeonie, ale – gdy tylko do zebranych w stodole dociera wieść o śmierci Hitlera – przy butelce piwa zaczyna bratać się z Żydami. Wojna chyli się więc ku końcowi, uwięzieni w stodole Żydzi w radosnej atmosferze kończą odgrywać wiedeńską operetkę i świętując z rodziną Faschingów, myślą o powrocie do domu. Gdy na scenie rozbrzmiewa ponownie melodia wiedeńskiej operetki i dźwięczne słowa *Wiedeńskiej krwi* śpiewane przez uradowanych Żydów, na przeciwległej ścianie oczom widzów ukazuje się następujący komentarz Turriniego i Hassler: „W nocy 2 maja 1945 roku stodoła została podpalona przez pijanych nazistowskich oficerów i kilkoro mieszkańców wsi. Wszyscy żydowscy więźniowie spłonęli, żaden nie przeżył"[225].

Dramat określony przez autorów jako „ludowa operetka", podobnie jak młodzieńczy dramat Turriniego *Sauschlachten*, kończy się zatem nie tak jak powinien, a przynajmniej nie tak, jak życzyłby sobie tego widz zasłuchany w melodię walca Straussa. To igranie z oczekiwaniami widza, tak charakterystyczne dla Turriniego, ale też typowe dla dramatopisarskiej strategii znanej jeszcze z teatru szoku lat 60. i 70., powraca w *Jedem das Seine*, a połączenie operetki, farsy i tragedii układa się w wyjątkowo przerażającą alegorię. Jak w komentarzu do sztuki pisze Silke Hassler: „Sztuka, którą nazywamy ludową operetką, opowiada o śmiesznej, żałosnej, wzruszającej próbie przetrwania z ideą sztuki"[226]. Być może rzeczywiście rozpaczliwa i śmieszna wydaje się próba podejmowana przez bohaterów, ale im bardziej ich działania są śmieszne i absurdalne, tym bardziej stają się wzruszające – ta grupa zniszczonych ludzi, stojąc u progu śmierci, odkrywa nowe, nieznane im do tej pory życie i potrafi w to życie wpleść odpryski przeszłości, fragmenty ich dawnego, zrujnowanego świata. Istotna w tym kontekście wydaje się też dalsza część autorskiego komentarza. Kreśląc historyczne tło sztuki, Hassler mówi:

> [Dramat – M.W.] [p]odejmuje temat wyparty w znacznym stopniu z austriackiej historii: marszu śmierci Żydów przez austriacką prowincję wiosną 1945 roku. Tym marszom śmierci towarzyszyła duża brutalność ze strony ludności chłopskiej wobec Żydów, choć z drugiej strony istnieją świadectwa ogromnej uczynności. W wielkim

---

224 *Ibidem*, s. 72.
225 *Ibidem*, s. 99.
226 http://www.silkehassler.com/zum_stuck.html [dostęp 10.05.2012].

> cieniu Holocaustu, potwornych zbrodni narodowego socjalizmu, przez kilkadziesiąt lat nikt – wyjąwszy nowe pokolenie młodych historyków – nie chciał zajmować się austriacką tragedią ostatnich dni wojny i pierwszych dni pokoju[227].

Choć wystawiona w roku 2007 sztuka Turriniego i Hassler nie powoduje już zamieszek na widowni, a żaden ze współczesnych recenzentów nie śmie nawet szepnąć krytycznego słowa pod adresem autorskiego tandemu sięgającego po nadal niewygodny w Austrii temat, napięta atmosfera wokół tekstu jest wyczuwalna. Turrini i Hassler nie pytają już nawet, czemu temat mordowania więźniów w przededniu ogłoszenia oficjalnej kapitulacji Niemiec został przemilczany przez austriackich historyków. Autorzy nie pytają, dlaczego tak się dzieje, nie szukają przyczyn milczenia, oni jedynie stwierdzają fakty.

3.2.1.2. (Nie)produktywne szczury

Tak jak dla Turriniego faktem jest głęboko zakorzeniony w świadomości Austriaków duch nazizmu, powracający współcześnie pod różnymi postaciami, tak faktem jest także moralny upadek człowieka, którego przyczyn można upatrywać nie tylko w podporządkowaniu jednostki fałszywym ideologiom, ale również w przeformułowaniu społecznych, ekonomicznych i kulturowych paradygmatów determinujących ludzkie życie. Pisarz niezwykle krytycznie odnosi się do moralnie podejrzanej dla niego rzeczywistości już w debiutanckiej sztuce *Polowanie na szczury*, której premiera w Wiener Volkstheater w 1971 roku podziałała na publiczność i krytykę jak terapia wstrząsowa. Mimo iż dramat bez wątpienia wpisuje się w tak popularny już wtedy od kilku lat nurt teatru szoku, znany publiczności choćby z tekstów Wolfganga Bauera, Turrini decyduje się na odważny krok bardziej napastliwego „zaatakowania" publiczności. W dramacie Turriniego tytułowymi szczurami, do których aktorzy mierzą z broni, są także zgromadzeni na spektaklu widzowie. Branie widzów na muszkę nie jest jedyną szokującą ich praktyką. Tak wiedeńską premierę wspominał po latach Turrini:

> Po raz pierwszy w Wiedniu dwoje młodych aktorów stało nago na scenie. Publiczność była zdegustowana, zgodnym chórem zakrzyknęła „fuj!". Ludzie w czasie premiery wstawali, gapili się i wychodzili, znów wracali, nie wiedzieli, na jakiej planecie się znaleźli. Była też scena, w której myśliwi strzelali w stronę publiczności, a widzowie krzyczeli[228].

Błędem byłoby jednak myślenie, że dramat młodego buntownika, plującego mieszczaństwu w twarz, wzbudza emocje jedynie w granicach wiedeńskiego Ringu. Warto przypomnieć, że sztuka już wcześniej została odrzucona przez jeden

[227] *Ibidem.*
[228] *Peter Turrini. Jesteście kundelkami…*

z teatrów w Szwajcarii, uznający tekst po prostu za pornograficzny[229], a premiery w innych krajach równie często były powodem niemałych skandali. *Polowanie na szczury* należy bowiem do tych tekstów Turriniego, o których śmiało można powiedzieć, że mają zasięg globalny w tym sensie, że podjęta w nich problematyka daleko wykracza poza lokalny kontekst albo, mówiąc inaczej, odnosi się do kwestii istotnych z punktu widzenia europejskiej widowni w ogóle. Nie ma chyba przesady w stwierdzeniu, że Turrini, poza tekstami mocno osadzonymi w lokalnym otoczeniu, takimi jak choćby *Sauschlachten* bądź bezpośrednio nawiązującymi do historii Austrii (*Jedem das Seine*), przede wszystkim komentuje problemy cywilizacyjne w perspektywie uniwersalnej, nawet jeśli często punktem wyjścia dla danej opowieści jest najbliższe mu środowisko.

Dzieje się tak chociażby w przywołanym tu *Polowaniu na szczury*, już we wstępie którego pojawia się taki oto autorski komentarz:

> Sztuka napisana została dialektem austriackim z przewagą dialektu wiedeńskiego. Inscenizacje poza Austrią muszą koniecznie uwzględniać dialekt lokalny albo potoczne narzecze krajowe. Także nazwy firm, miejscowości, gazet (o ile nie są znane za granicą) należy dostosować do warunków miejscowych.

Na marginesie trzeba dodać, że dramat został spisany w dwóch wersjach językowych, choć może właściwiej byłoby mówić w tym wypadku o przepisaniu lub przetłumaczeniu tekstu z dialektu austriackiego na język literacki. To swoiste przełożenie dramatu z naturalnego, czyli ojczystego języka, jakim według pisarza jest w Austrii dialekt, jak sam zaznacza, ma na celu „wyłącznie wyjaśnienie założeń sztuki Austriakom, którzy odeszli od języka ojczystego, oraz nie-Austriakom [...]", a wersja ta absolutnie „nie nadaje się do wystawienia na scenie". Autor pozwala zatem mówić swoim postaciom w lokalnym narzeczu (w przypadku przedstawień austriackich jest to wspomniany wcześniej dialekt wiedeński), ale są one reprezentantami całego pokolenia. W wiedeński dialekt wpleciony zostaje slang nowoczesności, przenikający do języka wraz z produktami nowoczesnego świata, identyfikowanymi globalnie, jak popijana przez bohaterów coca-cola.

W *Polowaniu na szczury* autor dokonuje obserwacji przedstawicieli jednej z grup społeczeństwa, będących niemalże dosłownie produktem swoich czasów. Dość symptomatyczne dla rozpoznania pisarza pozostaje uznanie współczesnego mu pokolenia za ubezwłasnowolnione przez aparat władzy, ale również zdominowane przez zepsutą cywilizację. Bohaterowie dramatu – młody robotnik i poznana przez niego w zakładzie pracy dziewczyna, są reprezentantami współ-

---

[229] „Nienawidzę Szwajcarii. Teatr w Zurychu chciał przyjąć moją sztukę, ale tzw. zespół doradczy teatru odrzucił ją, była zbyt pornograficzna. Zaproponowano mi, żebym ją zmienił. Ta propozycja jest zbyt okropna". Peter Turrini, *Lesebuch* 1: *Ein irrer Traum...*, s. 29.

czesnego proletariatu, klasy traktowanej przez władze, zdaniem dramatopisarza, jedynie instrumentalnie. Tych dwoje młodych ludzi, przez autora zdawkowo określanych jako ON i ONA, poznajemy na ich pierwszej randce, choć trzeba przyznać, że oprawa wieczoru jest mało romantyczna. Bohaterowie udają się bowiem na wysypisko śmieci, gdzie w zaparkowanym pomiędzy hałdami odpadów samochodzie próbują miło spędzić wieczór, a przede wszystkim lepiej się poznać. ON na wszelki wypadek trzyma pod ręką paczkę prezerwatyw i wyraźnie dąży do tego, aby zrobić z nich właściwy użytek, ONA z kolei wydaje się bardziej zainteresowana samochodem niż urokiem osobistym jego właściciela. Naturalnie ów urok osobisty mężczyzny jest mocno wątpliwy, ale również towarzysząca mu koleżanka z pracy jest raczej mało subtelna. Oboje nie przebierają w słowach ani w czynach – siedząc pośród śmieci, złorzeczą na otaczający ich świat, a dla rozrywki, popijając piwo, strzelają z karabinu do biegających dookoła nich szczurów. Dla niego strzelanie do szczurów jest substytutem zaspokajania naturalnego instynktu zabijania, zdławionego przez państwo regulujące mordercze popędy:

> ON: […] Ja jestem mężczyzną, kapujesz? Muszę zabijać, rozumiesz? To leży w mojej naturze, jasne? No, ale co ma robić mężczyzna, jak żyje w mieście? Zacznę strzelać do ludzi, to mnie wsadzą do mamra. Pójdę do ZOO i zakatrupię lwa w klatce – to do usranej śmierci go nie spłacę. Nie ma wyjścia… albo swój naturalny instynkt zdławić i zostać się za eunucha, albo przyjechać tu i zastrzelić parę szczurów, kapujesz?[230]

Logika jego wywodu jest charakterystyczna dla środowiska, którego bohater jest reprezentantem, albo nawet więcej, dla współczesnego człowieka podporządkowanego narzuconym mu regułom życia społecznego. Pozbawiony jakiegokolwiek kręgosłupa moralnego bohater nie rozważa swoich morderczych zapędów w kategorii dobra i zła, ale na zasadzie pragmatycznego rachunku zysków i strat. Jeśli nie biega z karabinem po mieście, to jest to jedynie wynikiem strachu przed nieuchronną karą. W tak niesprzyjających jego naturze warunkach, ON musi więc zadowolić się zgrywaniem Rambo na wysypisku śmieci. Także kobieta, początkowo zaskoczona dziwną rozrywką swojego towarzysza, nabiera ochoty na udział w zabawie i bierze do ręki karabin. Ostatecznie jasne staje się, dlaczego miejscem ich randki jest właśnie wysypisko – stanowiące dla bohaterów, ale też dla innych podobnych im przedstawicieli proletariatu, pewnego rodzaju przestrzeń wolności, gdzie człowiek nie podlega już mechanizmom społecznego ucisku. Ucieczka z miasta, będącego synonimem powszechnej manipulacji i przemocy, stwarza młodym ludziom możliwość chwilowej autentyczności. Bohaterowie gardzą systemem, którego stali się częścią, a jedyną formą ich sprzeciwu wobec krępującego

---

[230] Peter Turrini, *Polowanie na szczury…*, s. 31.

układu jest strzelanie do szczurów żyjących na wysypisku. Jednak sprzeciw wobec sztuczności świata jest *de facto* sprzeciwem wobec samych siebie. „Wszystko, co jest w nas – zauważa mężczyzna – to śmieci, gówno, gnój [...] ledwo kto otworzy gębę, od razu roznosi się smród, jak z gnojówki”[231]. Przeciwstawiając się konwencjom i zasadom współczesnego świata, bohaterowie wyrzucają na wysypisko przedmioty stanowiące o ich przynależności do systemu. Wymyślona przez łowcę szczurów zabawa w pozbywanie się przedmiotów zmusza oboje do wręcz dosłownego obdarcia samych siebie ze sztucznych wytworów cywilizacji. I tak na śmietniku lądują pantofle HUMANIC, które „pasują na każdą stopę”[232], „miękkie jak jedwab” chusteczki TEMPO i MASCARA LUXUS tusz do rzęs. Ale postaci *Polowania na szczury* pozbywają się nie tylko zawartości własnych kieszeni i toreb, a dalej i ubrań, ale również peruk, sztucznych zębów, a nawet rzęs. Przyjęta na początku gry zasada: „twoje odpadki za moje odpadki”[233] sprawia, że pozbawieni ochronnej, czyli sztucznej powłoki bohaterowie okazują się kimś zupełnie innym. „Pod spodem” są brzydcy, wręcz odpychający, ale stojąc przed sobą całkiem nago, pozbawieni „cywilizacyjnych protez”: peruk, sztucznych zębów i doklejanych rzęs, stają się autentyczni. Niestety, ich autentyczność jest dla współczesnego człowieka tak zaskakująca, obca i nieznana, że czyni bohaterów niepodobnymi do otaczających ich ludzi. Próba uwolnienia się od zunifikowanej masy kończy się tragicznie, bowiem bohaterowie zostają błędnie zidentyfikowani przez strzelców, podobnie jak ON szukających na wysypisku rozrywki, i wzięci za szczury – zostają zastrzeleni. Nie oni jedni zresztą zostają utożsamieni ze zwierzętami. Tuż po rozstrzelaniu dwojga młodych ludzi, myśliwi kierują lufy swoich karabinów w stronę widowni i wykrzykując: „Tam siedzi całe stado szczurów”, strzelają do widzów.

W interpretacji Turriniego oswobodzenie się ze społeczeństwa konsumpcyjnego jest więc niemożliwe, a każda podjęta próba, tak jak w przypadku obojga bohaterów, musi skończyć się klęską. Powtarzane przez nich slogany reklamowe, rozpoznawane przecież przez publiczność – podkreślmy po raz kolejny, że przez publiczność pojmowaną w wymiarze globalnym – sa dowodem manipulacyjnego wpływu mediów, spod wpływu których nie można się uwolnić. To wyjątkowo mało budujące rozpoznanie, aczkolwiek tragiczny finał skłania do postawienia pytania o to, czy zastrzeleni bohaterowie nie skończyli właśnie tam, gdzie było im to przeznaczone. Rzeczywiście oboje podejmują próbę ucieczki przed niszczącym ich otoczeniem, ale przecież uciekają na wysypisko po to, aby zaspokoić własne pragnienie niszczenia i mordowania – nawet jeśli ich ofiarami są jedynie szczury, stanowią one dosłownie żywą zwierzynę, obiekt polowania, w końcu substytut człowieka. Prawdą jest także, że oboje pozbywają się wytworów cywili-

[231] *Ibidem*, s. 33.
[232] *Ibidem*, s. 40.
[233] *Ibidem*, s. 34.

zacji, dosłownie zdzierają z siebie maski nałożone im przez społeczeństwo, kulturę i przemysł, ale nadal, tańcząc nago na wysypisku, posługują się językiem współczesnego świata – reklamowym sloganem, żargonem swojej klasy, wytworzonym w określonym kontekście społecznym i ekonomicznym, a zatem językiem będącym nieodzowną częścią systemu. Rozpoznanie pisarza w sposób następujący komentuje Donald G. Daviau:

> Ze społeczeństwa konsumpcyjnego zrobiła się kupa gnoju, a z ludzi szczury, które dbają jedynie o fizyczne przetrwanie. Ci, którzy szukają niezależności i chcą wyłamać się z konformizmu, aby być ludźmi, zostają zabici, tj. przerabia się ich na śmieci. Nie ma wyjścia. Wydaje się to wariacją myśli, że jest się tym, co się je[234].



Ilustracja 29. Dolores Schmidinger i Franz Morak podczas prapremiery *Polowania na szczury* w Wiener Volkstheater

Źródło: Peter Turrini, *Lesebuch* 1: *Ein irrer Traum*, Hrsg. S. Hassler, K. Siblewski, München 1999

[234] Donald G. Daviau, *Peter Turrini und die Demaskierung der Gesellschaft…*, s. 268.

Zawarte przez krytyka w ostatnim zdaniu jego komentarza zręczne odwołanie do sentencji Ludwiga Feuerbacha („Człowiek jest tym, co je"), podkreśla mało idealistyczne przekonanie Turriniego o kondycji współczesnego człowieka poddanego zgubnemu wpływowi cywilizacji – świata mediów, ślepej konsumpcji i bezlitosnej dla najsłabszych jednostek polityki. Pytanie o konsekwencje stłamszenia jednostki przez kontrolujące ją otoczenie jest wprawdzie stałym tematem twórczości austriackiego pisarza, ale ze szczególnym naciskiem zostaje ponownie zaakcentowane w społecznie zaangażowanym dramacie *Die Minderleister* (Nieproduktywni), nieprzypadkowo powstałym pod koniec lat 80. Turrini, który przed debiutem w teatrze latami imał się różnych zajęć, między innymi pracował jako robotnik w fabryce metali w Linzu, przygląda się dobrze znanemu sobie środowisku pracowników przemysłu stalowego, przeżywającego kryzys, czego skutkiem jest załamanie się potężnego sektora gospodarki, a w konsekwencji masowe zwolnienia. Na przykładzie losów swoich bohaterów pisarz demonstruje konsekwencje lekkomyślnych posunięć politycznych, prowadzących do zrujnowania życia tysiącom robotników i ich rodzinom – w szerszej perspektywie prawdziwej społecznej katastrofy na skalę europejską. Jak próbuje udowodnić Turrini, bezmyślnie powtarzane przez polityków założenie, że jeśli „gospodarce powodzi się dobrze, wtedy wszystkim powodzi się dobrze"[235], jest błędne, czego dowodem są efekty działań podjętych pod koniec lat 80., nie tylko zresztą w Austrii, ale też w innych krajach zmagających się w tym czasie z problemem zapaści sektora metalurgicznego. Mówiąc o dobrobycie i konieczności drastycznej redukcji zatrudnienia w imię wzrostu gospodarczego i poprawienia warunków życia, zapomniano o najbardziej potrzebujących i zostawiono samym sobie tysiące rodzin pozbawionych środków do życia. Niewyobrażalna jest przy tym skala oszustwa polityków i ekonomistów, którzy pozwolili robotnikom uwierzyć w to, że to właśnie oni są przyczyną ekonomicznej zapaści w tym sektorze gospodarki. Zrzucenie odpowiedzialności na robotników, jak przekonuje Turrini, okazało się dla władzy najprostszym wytłumaczeniem kryzysu, a przy tym zwolniło ich z konieczności drążenia niuansów ekonomii i konieczności szukania innego niż masowe zwolnienia rozwiązania problemu dotykającego tysięcy ludzi w całej Europie. Jasne staje się więc, że decyzje polityków mogą być jedynie działaniem doraźnym, a ich reperkusje z pewnością będą tragiczne.

Ofiarami procesów gospodarczych i krótkowzrocznych decyzji na najwyższych szczeblach władzy są więc tytułowi „nieproduktywni". Trudno jednoznacznie sprecyzować, kto kryje się pod tą etykietką, którą zostają opatrzeni pracownicy wytypowani do zwolnienia. Nie do końca trafne wydaje się tu identyfikowanie ich jako rzeczywiście jednostek mało wydajnych, skoro ofiarami polityki kadrowej stają się też dobrzy, ambitni pracownicy, tacy jak Hans, młody pomocnik

---

[235] Peter Turrini, *Wir, die Barbaren*, [w:] idem, *Wie verdächtigt ist der Mensch…*, s. 131.

wytapiacza metalu. Bohater przedstawiony przez Turriniego jako przykład ofiary systemu pracuje z dużą gorliwością, dokształca się na kursach pracowniczych i jest niezwykle zdeterminowany w walce o pracę, a mimo to zostaje wytypowany do zwolnienia. Hans nie może pogodzić się z wizją bezrobocia, nie pozwala mu na to nie tylko ambicja, ale po prostu jego ciężka sytuacja rodzinna – oboje z żoną mieszkają w pracowniczym baraku, niedługo na świat ma przyjść ich pierwsze dziecko. Gdy również i Anna traci pracę w miejscowej fabryce, która w poszukiwaniu jeszcze tańszej siły roboczej przenosi produkcję do innego kraju, sytuacja małżeństwa robi się dramatyczna, tym bardziej że małżonkowie nie mają środków na spłatę kredytów. W akcie desperacji, dla podreperowania domowego budżetu, Anna w tajemnicy przed Hansem decyduje się nawet na występ w amatorskim filmie pornograficznym, nagrywanym, o ironio, przez kolegę z pracy jej męża i oczywiście rozprowadzanym wśród pracowników stalowni. Naturalnie, kaseta z aktorskim debiutem Anny szybko trafia w ręce Hansa, na domiar złego bohater przygląda się wyczynom żony, mając za plecami rozbawioną kompanię swoich kolegów. Ta ekstremalna sytuacja zmusza Hansa do działania. Młody robotnik zdaje się świadomy brutalnej prawdy, sformułowanej przez Turriniego – w społeczeństwie, w którym praca postrzegana jest jako wyraz wartości jednostki, „człowiek, który nie pracuje, nie jest człowiekiem"[236]. Ale bohater Turriniego nie jest podobny do postaci znanych z dramatów Kroetza i Bauera, nie jest bezwolny ani naiwny, co więcej, decyduje się podjąć walkę z systemem. Ta nonkonformistyczna postawa Hansa jest, jak przyznaje sam Turrini, wynikiem irytacji samego pisarza.

> Nudziło mnie to po prostu – mówi Turrini – gdy szedłem do teatru, a ktoś mówił, no tak, klasa robotnicza, ubogi język i maluczcy ludzie. Kroetz nauczył czegoś ludzi teatru i dziennikarzy, i w tym przekonaniu tkwią od dziesięciu lat. Robotnicy są niemi i tak pozostanie[237].

Gdy Hans pogrążony w swoich myślach podejrzanie milknie, mogłoby się wydawać, że układa w głowie plan rewolucji i wkrótce widz zobaczy go idącego na czele kolumny strajkujących robotników. Nic jednak bardziej mylnego. Owszem, Hans decyduje się podjąć ryzyko i wyrusza, ale nie na strajk, nie na krucjatę przeciwko kapitalistycznym krwiopijcom i politykom, bardziej na pielgrzymkę od drzwi kadrowego aż po gabinet ministra, próbując przekonać każdego z przełożonych, że jest sumiennym robotnikiem i zasługuje na pracę. Jak dalece Hans jest zdesperowany i jak bardzo może się zniżyć walcząc o pracę, udowadnia scena udziału małżonków

---

[236] Cyt. za: Peter Turrini, *Die Minderleister. Dramen*, Hrsg. Silke Hassler, Berlin 2011, s. 130.

[237] Peter Turrini, *Texte, Daten, Bilder*…, s. 143.

w telewizyjnym teleturnieju. Spośród sześćdziesięciu pięciu uczestników tylko sześcioro zwycięzców dostanie w nagrodę pracę, ale aby wyjść ze studia z główną nagrodą, Hans musi zgodzić się na niemalże o połowę mniejsze wynagrodzenie, a także walczyć o etat z kukłą, udającą jego najlepszego przyjaciela, następnie brata, a w końcu i Annę. Wprawdzie Hans pokornie wykonuje wszystkie polecenia, ale gdy za maską trzeciej kukły naprawdę odkrywa własną żonę, rezygnuje z dalszej gry i odpada z teleturnieju. Nie oznacza to jednak, że porzuca walkę o pracę, wręcz przeciwnie – Hans decyduje się nawet negocjować z samym ministrem. Odważny krok zdesperowanego robotnika zostaje w istocie doceniony i bohater powraca do pracy, ale ku swemu zaskoczeniu zostają mu przydzielone nowe zadania. Zamiast do dawnej pracy przy piecu, Hans zostaje zaangażowany na stanowisku kontrolera odpowiedzialnego za tworzenie listy tytułowych nieproduktywnych, czyli pracowników przeznaczonych do zwolnienia. Ten nieoczekiwany awans diametralnie zmienia sytuację życiową młodego małżeństwa, ale wbrew ich przypuszczeniom niekoniecznie na lepsze. Oboje żyją wprawdzie dostatnio i to w nowym mieszkaniu przygotowanym już na narodziny potomka, ale jednocześnie zostają odtrąceni przez przyjaciół i sąsiadów z zawiścią spoglądających na Hansa, wykonującego dobrze płatne, ale niewdzięczne zadanie redukowania zatrudnienia. Początkowo zatem bohaterów wykluczało bezrobocie, społeczna nieprzydatność i bieda, a teraz, gdy ich materialny status ulega zmianie dzięki etycznie wątpliwemu zajęciu Hansa, małżonkowie zostają wykluczeni ze wspólnoty. Nawet dawni przyjaciele Hansa uważają go za wroga klasowego i mimo obietnicy roztoczenia nad kolegami parasola ochronnego, podchodzą do zdrajcy z dużym dystansem. Stylizowany nieco na Jezusa podczas ostatniego, przed wizytą u ministra, wspólnego posiłku, Hans ostatecznie zostaje Judaszem, przynajmniej w oczach pracowników fabryki, przyjaciół i sąsiadów. Poczucie winy, niemożność sprostania nowej sytuacji, a prawdopodobnie również świadomość klęski w starciu z machiną kapitalistycznego ucisku i światem wielkiej, egoistycznej polityki, skłaniają Hansa do podjęcia tragicznej decyzji. Na oczach swoich dawnych przyjaciół Hans rzuca się w płomienie pieca i ginie męczeńską śmiercią. Jego samobójcza śmierć, choć heroiczna, jest kompletnie bezsensowna – żadna to ofiara, mająca zwrócić uwagę opinii publicznej i polityków na dramatyczne położenie robotników, wywołać konkretną reakcję i lawinę zmian. Można przewidzieć, że śmierć Hansa przejdzie bez echa, nawet jego dawni przyjaciele obserwujący skok do pieca, komentują samobójstwo bez patetycznych słów i wzruszeń. Paradoksalnie, śmierć jest dla Hansa ratunkiem przed społecznym ostracyzmem, bohater „[...] wybiera ostatecznie śmierć, z jednej strony dlatego, aby samemu ukarać się za swoją zdradę, z drugiej strony nie widzi możliwości przeżycia poza wspólnotą robotników"[238].

---

[238] Alfred Strasser, *Peter Turrini und die avantgardistisches Erneuerung des Volksstücks in Österreich*, Germanica 14, *Les fictions d'actualité dans les pays de langue allemande au XXe siécle*, Hrsg. Pierre Vaydat, Lille 1994, s. 140.

3.2.2. Normalne katastrofy

Społeczne diagnozy Turriniego zdecydowanie nie napawają więc optymizmem. I dobrze. Tylko teatr szokujący widza i przypominający mu o niemoralności człowieka może zmieniać świat, a im bardziej teatr jest intensywny w swym okrucieństwie, tym skuteczniejszy, im bardziej eksponuje sytuacje ekstremalne, tym bardziej jest pocieszający, zaś „kto nie może tego znieść, kto lubi być oszukiwany, powinien pójść gdzie indziej, na mocne wino"[239] – zaczepnie komentuje pisarz. Polityczne zaangażowanie teatru Turriniego jest kwestią bezdyskusyjną, podobnie jak eksploatowana przez niego estetyka szoku. Nieco więcej wątpliwości budzi pytanie o słuszność częstego w końcu w refleksji krytycznej przyporządkowywania twórczości austriackiego dramatopisarza do tradycji Volksstück. Niektórzy z krytyków widzą w Turrinim kontynuatora gatunku, inni doszukują się w jego twórczości przede wszystkim śladów wiedeńskiej farsy (Posse), jeszcze inni mówią o zmierzchu społeczno-krytycznej odmiany Volksstück u tego autora. Sam Turrini nie poddaje się prostym klasyfikacjom, ale też nie zamyka się przecież na tradycje wiedeńskiego teatru, który wydaje mu się w jakiś szczególny sposób bliski[240].

Pierwsze pisane w dialekcie sztuki Turriniego – *Polowanie na szczury* i określone jako Volksstück *Sauschlachten*, wpisały twórczość pisarza w kontekst społecznych transformacji, za którymi krok w krok podążał współczesny, zaangażowany teatr tego czasu, oraz dały asumpt do rozpatrywania tych tekstów w świetle tradycji Volksstück. Turrini, na co sam zwracał uwagę, rozmyślnie dążył zarówno do zmylenia oczekiwań widza gatunkowym przyporządkowaniem, jak i komentowania bieżących wydarzeń społecznych. Kilka lat później, mniej więcej w tym samym momencie, gdy krytyka, zwłaszcza w Niemczech, zaczęła wieszczyć powolny upadek zaangażowanego dramatopisarstwa, przeżywającego swój renesans w okresie studenckiej rewolucji, również Turrini krytycznie odniósł się do osiągnięć młodego dramatu.

> Tłem politycznym dwóch moich pierwszych sztuk – mówił – *Polowania na szczury* i *Sauschlachten*, była studencka rewolta 1968 roku. Wówczas to do głosu doszła nowa generacja dramatopisarzy, która w dwojaki sposób chciała zmienić teatr mieszczański: poprzez zastosowanie dialektu, co prowadziło do upowszechnienia

---

[239] Peter Turrini, *Świat mi się zawieruszył…*, s. 253.

[240] Należy odnotować, że w latach dziewięćdziesiątych Turrini odchodzi od estetyki szoku. Powstające w tym czasie dramaty dalekie są od politycznej manifestacji i okrucieństwa, z których pisarz znany był w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – dotychczasowa dramaturgia szoku ustępuje miejsca „dramaturgii wrażliwości". Por. Ewa Krupa, *Von der Schockdramaturgie zur bühnenwirksamen Sensibilität. Peter Turrrini ästhetische Metamorphosen*, Dresden, Wrocław 2012.

> teatru wśród najszerszych mas, i poprzez szokującą mieszczańskiego widza treść. Dziś, po latach, ową próbę demokratyzacji teatru muszę uznać za nieudaną. Nie udało się przyciągnąć robotników; w ogóle zaledwie 4% społeczeństwa chodzi do teatru. Udało mi się tylko zburzyć spokój mieszczańskim posiadaczom abonamentów teatralnych. A potem »estetyka oporu«, to, co na początku było protestem przeciwko teatrowi mieszczańskiemu, przekształciło się w końcu w modę. Powstały liczne sztuki w dialekcie, naśladownictwa[241].

Być może niechęć do nieznośnej maniery młodych autorów, próbujących zaistnieć na fali dominującej aktualnie mody, a być może lęk przed zbyt lekko szafującą definicjami krytyką, widzącą w Turrinim przede wszystkim pisarza należącego do tej samej grupy co Sperr czy Kroetz, zaważyły na późniejszym stylu autora. „Po dwóch sztukach napisanych w dialekcie – przyznawał pisarz – chciałem oddalić się od strefy zagrożenia bycia zaszufladkowanym jako poeta piszący w dialekcie"[242]. Z punktu widzenia rozważań o śladach dawnej tradycji teatru wiedeńskiego w tekstach karynckiego autora być może o wiele istotniejsze niż odżegnywanie się od dialektu wydaje się wypowiedziana chwilę później deklaracja: „I jeszcze coś przyszło mi do głowy: noszę w sobie spuściznę mego ojca, kocham *commedia dell'arte*. Oddam cały niemiecki teatr intelektualny za jeden dobry żart teatralny"[243]. Droga twórcza pisarza zdaje się potwierdzać tę deklarację. Turrini to w końcu mistrz komedii, aczkolwiek należy zaznaczyć, że jego teksty, nawet jeśli tak jak w przypadku przeróbek Goldoniego sięgają bezpośrednio do estetyki *commedia dell'arte*, mają raczej iście austriacką duszę. O tym pokrewieństwie świadczyć może już choćby tak charakterystyczny dla pisarza specyficzny rodzaj sarkazmu, groteski i zdecydowanie wisielczy humor, przywodzące na myśl styl Nestroya, któremu zresztą Turrini składa pokłon w sztuce *Mój Nestroy*[244], a także wydanej wcześniej noweli *Die Verhaftung des Johann Nepomuk Nestroy* (Aresztowanie Johanna Nepomuka Nestroya). Spośród austriackich autorów tylko Turrini zdaje się dorównywać mistrzowi teatru w Leopoldstadt w kunszcie komediowej podłości, sztuce obnażania kłamstwa, niuansach ironii. Ale odwołania do tradycji *commedia dell'arte* (*Die Wirtin*), przeróbki *Wesela Figara* Pierre'a Beaumarchais'go (*Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit*)[245] czy przywołanie historii wiedeńskiej komedii ludowej wraz z jej herosem Nestroyem są przede wszystkim formą zabawy z konwencją, próbą przeformułowania i wpisa-

---

[241] *Peter Turrini: bez gniewu nie zasiadam do pisania*, „Dialog" 1985, nr 2, s. 167–168.

[242] Peter Turrini, *Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete…*, s. 289.

[243] *Ibidem*, s. 289.

[244] Peter Turrini, *Mój Nestroy*, przeł. Małgorzata Leyko, „Dialog" 2010, nr 3.

[245] O przeróbkach tekstów: Monika Meister, *Tradiertes Theater, politisch verschärft. Die Beaumarchais- und Goldoni-Bearbeitungen Peter Turrinis*, [w:] Peter Turrini, *Schriftsteller. Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger*, Hrsg. Klaus Amann, Salzburg 2007, s. 96–111.

nia w nią nowych treści. W dalszym planie eksperymenty te są oczywiście dowodem fascynacji autora klasyką teatru ludowego i rzucają światło na tak typowe dla jego poetyki komediowe chwyty[246].

Te przykłady zapożyczeń u Goldoniego, Beaumarchais'go i Nestroya wskazują na różnorakie strategie „podpierania się” tradycją komedii ludowej w jej wielu wcieleniach i formach. Turrini jest dramatopisarzem wszechstronnym, który dotyka tradycji komedii ludowej na kilku jej płaszczyznach. Raz, gdy nieco sentymentalnie spogląda w przeszłość i sięga po teksty klasyków komedii, aby ożywić je w nowym kontekście, nadać im świeże polityczne tchnienie (*Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit*) bądź wykorzystać jako platformę do rozmowy o sztuce teatru (*Mój Nestroy*). Innym razem, gdy chcąc zmylić publiczność, celowo pozwala jej oczekiwać rubasznej rozrywki w stylu chłopskiej komedii (*Sauschlachten*) lub radosnej operetki (*Jedem das Seine*), jednak „cytuje i montuje stereotypy sztuki wiejskiej i chłopskiej oraz wiedeńskiego teatru ludowego, aby wywołać nierzeczywiste i nieracjonalne efekty wstrząsu, w którym zgroza i komizm ciągle przechodzą jedno w drugie”[247]. Mogłoby się wydawać, że dramaty takie jak *Polowanie na szczury* czy *Die Minderleister* dalekie są od tej dyskusji o tradycji teatru ludowego. Tymczasem przecież społeczna krytyka Turriniego wpisuje się w nurt zaangażowanego teatru z przełomu lat 60. i 70. – teatru być może posiłkującego się niekiedy tradycją Volksstück nieco na wyrost, ale jednak rozpoczynającego krytyczną dyskusję wokół pytania o ewentualny renesans gatunku. Jako autor tekstów, które – jak sam mówi – „[…] nie ogłoszą żadnych wiecznych wartości, jedynie stawiają pytania na dziś”[248], Turrini stawia diagnozę kondycji współczesnego człowieka, niezwykle aktualną, bezkompromisową w obnażaniu pęknięcia w strukturze społecznej. To, co wiąże Turriniego z tradycją Volksstück, to wzięta na siebie misja mówienia o „codzienności uciśnionych, normalnych katastrofach”[249], sprawach aktualnych tu i teraz, istotnych z punktu widzenia maluczkich, wykluczonych i zepchniętych na margines. Bohaterowie Turriniego to ofiary niepojętych dla nich procesów społecznych i ekonomicznych, choć nie mają problemu z formułowaniem swoich myśli i werbalnym wyrażeniem emocji, co dla postaci z dramatów lat 60. i 70. nie jest tak oczywiste; nie brakuje im też odwagi i determinacji, aby przeciwstawić się uciskowi oraz walczyć o prawo do życia w społeczeństwie na równych prawach. Poniesiona przez nich klęska powinna być dla publiczności nauką, że walka z systemem w pojedynkę jest irracjonalna, siłą społeczeństwa jest

---

[246] Por. Lucjan Puchalski, *Turrini z wizytą u Nestroya: czy jestem już klasykiem?*, [w:] Krzysztof Huszcza, *Sztuka szkodzi. Demaskacje Petera Turriniego*, Wrocław 2013, s. 61–72.

[247] Jürgen Schröder, *Auf der Suche nach dem Volk…*, s. 83.

[248] Peter Turrini, *Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete…*, s. 69.

[249] *Ibidem*, s. 155.

nie jednostkowy bunt, ale solidarność uciśnionych. Konkluzja, do której prowadzi widza w swoim teatrze Turrini, przyjmuje formę apelu na miarę wiedeńskiego teatru przedmieść. Jednak na widowni teatru Turriniego nie zasiada już tłum, a przez to i teatr ten nie ma potencjału trudnego do opanowania żywiołu, jaki był esencją wiedeńskiego teatru, przynajmniej w początkach jego istnienia. Gdy Turrini z goryczą przyznaje, że nie udało mu się przyciągnąć do teatru robotników, wie, że musi albo zadowolić się psuciem apetytu mieszczańskiej publiczności idącej po spektaklu o bezrobotnych pracownikach stalowni na wykwintną kolację, albo poszukać innej formy kontaktu z poszukiwaną przez niego grupą widzów.

3.3. Felix Mitterer – „grający do kotleta"

Na tle głęboko pesymistycznego Bauera i nieustępliwego w demaskowaniu zbrodni zdziczałego ludu Turriniego, debiutujący pod koniec lat 70. Felix Mitterer[250] może wydawać się pisarzem konserwatywnym, a nade wszystko podejrzanie zafascynowanym życiem bohaterów swoich dramatów. Ta fascynacja wyraża się już w jasno sformułowanym przez pisarza celu uprawianej przez niego sztuki. Jak zapewnia bowiem: „Nie tworzę przecież teatru ludowego po to, aby walić lud po głowie i przepędzić go z teatru. Nie tworzę teatru przeciwko ludowi, ale dla ludu"[251]. Ktokolwiek zetknął się z teatrem Mitterera nie ma raczej wątpliwości, że deklaracja ta jest szczera, a co więcej, jak wskazuje historia recepcji jego dramatów ludowych, nie pozostaje gołosłowna. W pewnym sensie tyrolski pisarz jest prawdziwym współczesnym pisarzem ludowym, któremu udaje się rzecz wcale nie tak oczywista. Podczas gdy współcześni mu autorzy, których twórczość odczytywana jest przez pryzmat tradycji gatunku Volksstück, bezskutecznie „poszukują ludu", Mitterer „[…] nie czeka na to, aż widz pierwszy do niego przyjdzie, ale ze swojej strony szuka odbiorcy tam, gdzie zwykle jest ogólnie dostępny, na przykład w regionalnej restauracji"[252]. Wbrew przypuszczeniom, publiczność nie lgnie jednak do teatru Mitterera dlatego, że serwuje on jej lekką i przyjemną rozrywkę, mami lukrowanymi obrazkami harmonijnego życia wspólnoty czy przypochlebia się jej peanami na cześć wiejskiej lub mieszczańskiej moralności; przeciwnie – autor

---

[250] W Polsce inscenizacji doczekały się dramaty: *Syberia* grany jako …*tylko umrzeć* w roku 1994 w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, *Czas odwiedzin* również inscenizowany pod zmienionym tytułem (jako *Nic*) w Teatrze im. Stanisława Witkiewicza w Zakopanem w roku 1996, *Boski spór* grany w roku 2012 na scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Ostatnia z polskich premier miała miejsce w Teatrze Logos w Łodzi w roku 2014 – wystawiony w Logosie *Czas odwiedzin* został oparty na podstawie dwóch innych tekstów – *Pszenicy na autorstradzie* i *Bocznego toru.*

[251] Felix Mitterer, *Die Tiroler Volksschauspiele und der Wirbel um Stigma,* [w:] idem, *Stigma. Eine Passion*, Brehme 1983, s. 103.

[252] Hugo Aust, *Volksstück…*, s. 340.

nie usprawiedliwia przewinień i wad widza, lecz z całą stanowczością domaga się od swoich bliźnich autoanalizy. Mimo tej krytycznej oceny, przełamywania społecznych tabu i oczekiwania od widza przemyśleń na tematy dla niego niewygodne, „tylko Mitterer – jak konstatuje Marijan Bobinac – potrafi przemówić do zróżnicowanej publiczności, zarówno tej z New Yorker East-Village-Theater, jak i z tyrolskich scen ludowych"[253]. Jest to zatem dość niespotykany, przynajmniej w historii współczesnej anty-Volksstück, fenomen, że pisarzowi krytycznie interpretującemu stosunki społeczne i domagającemu się od widza autorefleksji udaje się nie tylko zapełnić widownię, ale i przyciągnąć do swojego teatru różne warstwy społeczeństwa.

Jeśli chciałoby się szukać przyczyny powodzenia dramatów Mitterera, a dodajmy, że jest on jednym z niewielu autorów nadal aktywnych artystycznie, wciąż chętnie i z powodzeniem inscenizowanych nie tylko na scenach niemieckojęzycznych, to być może należałoby wskazać na pewną autentyczność tych tekstów, jak i autentyczność samego autora. Oczywiście, mówienie o autentyczności autorskich intencji czy samej sztuki jako takiej jest ryzykowne i z pewnością może trącić banałem, ale trudno w przypadku twórczości Mitterera nie ulec takim właśnie rozpoznaniom. Jakkolwiek zatem może zabrzmieć to naiwnie, pisarz wydaje się szczery i uczciwy wobec widzów, na wskroś autentyczny w swoich intencjach i konsekwentny w działaniu. Nie odwraca się plecami od widza wykluczonego ze społeczeństwa i nie tworzy, jak Fassbinder, teatru tylko dla intelektualistów, nie ulega wciąż nowym inspiracjom, nie fetuje sam siebie jako autora Volksstück po to, aby po latach, podobnie jak Kroetz, odżegnywać się od ludu. W końcu także nie korzysta ze sprzyjającej realistycznemu teatrowi koniunktury, nie bryluje na literackich salonach jako jeden z wielu medialnych pisarzy, którzy na przełomie lat 60. i 70., niczym Fleißer, nagle odkryli w sobie autora dramatu ludowego, kreując się na obrońcę uciśnionych i oskarżyciela oprawców, powołując się przy tym na tradycję gatunku *de facto* znaną im chyba w równym stopniu, co literatura starobabilońska. Gdy Mitterer w roku 1977 na scenie Tiroler Volksbühne Blaas wystawia *Kein Platz für die Idioten* (Idiotom wstęp wzbroniony), moda na dramat ludowy wydaje się już tylko pobrzmiewać dalekim echem. Nie tylko młodzi debiutanci i epigoni stylu Horvátha, sięgający do tradycji Volksstück z czysto komercyjnych powodów, tracą zainteresowanie dramatem ludowym. W Niemczech „spadkobiercy" Fleißer i Horvátha, niedawno jeszcze postrzegający siebie jako „odnowicieli gatunku", coraz mniej zważają na bohaterów i adresatów swoich sztuk, bardziej zaś na własny medialny wizerunek (Kroetz), niekiedy zaś tracą w ogóle chęć pracy na scenie (Fassbinder) albo są praktycznie nieobecni w życiu artystycznym (Sperr). Zmieniają się również tendencje w austriackim dramatopisarstwie – Wolfgang Bauer największe sukcesy ma już za sobą i powoli zaczyna sięgać do szuflady w poszuki-

[253] Marijan Bobinac, *Der kleine Mann…*, s. 191.

waniu lepszych kawałków młodzieńczej twórczości, niekoniecznie utrzymanych w duchu dramatu ludowego. Popularnością nowemu „austriakożercy" – Thomasowi Bernhardowi, który w latach 70. skutecznie spędza „porządnym" obywatelom sen z powiek, może dorównać jedynie Peter Turrini.

W konfrontacji z Bernhardem, Turrinim i Bauerem dramaty Mitterera muszą wydawać się zatem tradycjonalistyczne, może nawet nieco niemodne. Poniekąd jest to wynik szczególnej techniki przeformułowania przez pisarza tradycji Volksstück. Poszukując metody, która otworzyłaby mu drogę „pod strzechy", Mitterer odwołuje się nie do tradycji dramatu Horvátha i Fleißer, lecz do spuścizny ludowych moralizatorów – Ludwiga Anzengrubera, Franza Kranewittersa i Karla Schönherra[254]. Reminiscencje głęboko moralizatorskiego dramatu, ale przede wszystkim dramatu mającego wyraźne aspiracje do pełnienia funkcji integracyjnej i sublimacyjnej, są w przypadku tyrolskiego dramatopisarza nie do podważenia. Ich znakiem są nie tylko współczująca, aczkolwiek nieusprawiedliwiająca ludu optyka, jaką przyjmuje Mitterer, i zaczerpnięty od poprzedników model pasji (*Passionsspiel*), stanowiący ramę dla prezentacji losów bohaterów, ale też osobisty stosunek autora do spuścizny dramatu ludowego z przełomu wieków. Pisarz otwarcie przyznaje się do tych, zdawać być się mogło trochę anachronicznych,

---

[254] Należy podkreślić, że koncepcja dramatyczna Mitterera, i tym różni się on także od wielu współczesnych mu autorów *ad hoc* powołujących się na tradycję Volksstück, dojrzewała dość powoli. Przypomnijmy, że na początku lat 90. w jednym z wywiadów Mitterer przyznawał: „Kiedy zaczynałem na poważnie pisać, a było to na przełomie roku 1965 i 1966, w zasadzie wiedziałem bardzo niewiele o innych dramatopisarzach. Wydaje mi się, że nie wiedziałem kompletnie nic o Horvácie, ale także nic o Karlu Schönherze". Nie ma powodów, aby nie wierzyć tym słowom, zwłaszcza sięgając do biografii pisarza, która w tym przypadku ma niebagatelne znaczenie dla jego drogi twórczej. Otóż w pierwszych latach swojej twórczości, jeszcze przed właściwym debiutem, gdy Mitterer w zasadzie dopiero szuka swojego stylu, jest on daleki od realistycznego pisarstwa, co zapewne nie wynika – na co wskazuje zresztą i sam autor – jedynie z braku doświadczenia i młodego wieku. Mitterer został odrzucony przez matkę i wychowywał się w przybranej rodzinie chłopskiej, a jego dzieciństwo, już choćby ze względu na ciężką pracę i przemoc, której doświadczał ze strony „przyszywanej" matki, skutecznie pchały chłopca w świat fantazji – co było jedyną ucieczką od okrutnej rzeczywistości. Dopiero pod koniec lat 60. Mitterer, mieszkający już wtedy od kilku lat w Innsbrucku, zdecydował się dokonać rozliczenia z własną przeszłością. „Wszystko razem – moje przebudzenie, to, że nauczyłem się rozumieć, mój powrót do domu – spowodowało, że nie musiałem się już pisaniem przenosić w inne światy, światy marzeń, nareszcie mogłem i zapragnąłem pisać o prawdziwym świecie, o prawdziwych ludziach, o swoim pochodzeniu; najpierw w opowiadaniach, później w słuchowiskach, sztukach i scenariuszach". Ursula Hassel, Deirdre McMahon, *Interview mit Felix Mitterer…*, s. 287; Felix Mitterer, *Życiorys*, [w:] idem, *Teatr zaangażowany*, Sulejówek 2002, s. 365.

inspiracji[255], a jednocześnie otwarcie z nimi dyskutuje. W ujęciu Mitterera Volksstück w niczym nie przypomina chłopskiej krotochwili, bezmyślnej farsy obliczonej na śmiech widza, jest za to sztuką krytyczną, nierzadko – mimo ogromnej popularności Mitterera – wywołującą negatywną reakcję publiczności niewytrzymującej konfrontacji z bohaterami stworzonymi na jej wzór i podobieństwo. A trzeba w tym miejscu uprzedzić, że i widz w teatrze Mitterera jest niekiedy widzem mimo woli. Zwłaszcza w pierwszych latach swojej aktywności artystycznej, zarówno pisarskiej, jak i aktorskiej, Mitterer zaskakuje widza swoim krytycznym teatrem akurat tam, gdzie ten takiej moralizatorskiej interwencji najmniej by się spodziewał. Nie w teatrze, ale w gospodzie, nie na wiecu, ale w wiejskiej remizie odgrywa przed widzem swoje raczej niewesołe dramaty ludowe, w przekonaniu, że właśnie w takich, zdawać by się mogło, nieoczywistych dla tego rodzaju komunikatu miejscach, dosięgnie publiczność, na której najbardziej mu zależy.

> Dla mnie było ważne – mówi Mitterer – by wejść na tę scenę ludową, na której zwykle grywa się głównie wiejskie krotochwile, i gdzie jest publiczność, do której chciałem trafić. I trafiliśmy, a nie było łatwo, bo ludzie często wcale nie wiedzą, co będzie grane. Przychodzą raz w miesiącu, a że jest to zarazem lokal w Lasku Wiedeńskim, jedzą podczas przedstawienia kurczaki, piją piwo i chcą się pośmiać. [Tak więc – M.W.] ciągle byli w środku ludzie, którzy nie wiedzieli, co to za sztuka i którzy się śmiali, gdy wchodziłem na scenę w tych komicznych ruchach, ale gdy trafiliśmy do nich, na końcu już się nie śmiali[256].

Nie można odmówić Mittererowi racji, gdy twierdzi, że ta najbardziej potrzebująca ludowego teatru publiczność jest zazwyczaj nieuchwytna, a nawet więcej: nie budzi zainteresowania współczesnych autorów zorientowanych na publiczność w jakimś sensie społecznie i materialnie uprzywilejowaną, najczęściej poszukującą w teatrze rozrywki i wyższych doznań estetycznych, przede wszystkim zaś na publiczność mogącą zapłacić za bilet. Ten artystyczno-społeczny aspekt koncepcji Mitterera dobrze ilustruje porównanie, którego autor dokonuje pomiędzy *Kein Platz für die Idioten* a jedną z inscenizacji dramatu Franza Xavera Kroetza.

> W tym samym czasie [gdy graliśmy *Idiotom wstęp wzbroniony* – M.W.] w Theater am Landhausplatz grano *Stallerhof* Kroetza, z pewnością największe, a także najbardziej radykalne dzieło sztuki, lecz o słabszym oddziaływaniu. Tam w teatrze alternatyw-

---

[255] „[…] również tyrolscy dramatopisarze Karl Schönherr i Franz Kranewitter mieli wpływ na mnie i moją twórczość, nawet jeśli ten drugi nie jest już znany ani ceniony". Felix Mitterer, *Interview*, [w:] *Felix Mitterer. A critical Introduction*, Hrsg. Nicholas J. Meyerhofer, Karl E. Webb, California 1995, s. 39.

[256] Gunna Wendt, *„Manchmal hat man das Recht, ungerecht zu sein"*, [w:] Felix Mitterer, Helmut Demel, *Felix Mitterer. Materialien zu Person und Werk*, Innsbruck 1995, s. 49.

nym siedzieli studenci, intelektualiści, którzy tak czy siak od początku podzielali zdanie autora. Tutaj natomiast, w Volksbühne, widzami byli zwykli ludzie ze zwykłymi uprzedzeniami[257].

Ambicją Mitterera jest w pewnym sensie „teatr totalny", rozumiany jako teatr docierający do odbiorców reprezentujących różne środowiska i odmienne światopoglądy, uprzedzenia i system wartości. Zwracając uwagę na ograniczone oddziaływanie sztuki Kroetza, nie neguje potrzeby grania tego rodzaju teatru dla intelektualistów, studentów czy mieszczaństwa, a raczej stara się powiedzieć, że w ujęciu wielu współczesnych autorów teatr dyskryminuje określone grupy społeczne, paradoksalnie najczęściej te, które stoją w centrum jego uwagi i w sposób naturalny powinny poddawać się w teatrze autorefleksji. Ta oczywista przecież konstatacja nie jest jednak, jak zauważa Mitterer, udziałem większości autorów. Dlatego pisarz, sytuując się w opozycji do swych kolegów, postrzega teatr egalitarnie i nadaje swojej koncepcji wymiar praktyczny. W centrum jego zainteresowania znajdują się widzowie wykluczeni już przez to, że są pozbawieni możliwości konfrontacji z innym modelem myślenia o świecie i międzyludzkich relacjach. Mitterer nie ogranicza się jednak, jak można by powierzchownie wyczytać z jego deklaracji, wyłącznie do tej jednej grupy odbiorców, pozostających na co dzień poza obrębem szeroko pojętej kultury. Fenomen jego teatru polega bowiem na tym, że teksty te sprawdzają się i na scenach *stricte* ludowych, i na scenach dużych teatrów, a także teatrów alternatywnych. Tym samym pisarz działa wielotorowo – zagarniając widza nieposzukującego na co dzień kontaktu z teatrem, w pewnym sensie widza przypadkowego i z całą pewnością nieprzygotowanego na sztukę krytyczną, ale też publiczność regularnie uczęszczającą do teatru, a mimo to również niespodziewającą się tak nieustępliwego i ostrego komentarza do rzeczywistości, a w końcu i widza intelektualistę, który świadomie podejmuje wyzwanie autora i otwiera się na jego krytyczną analizę. „To, co robię – definiuje pisarz – jest jednakże teatrem ludowym, nie dla mniejszości, lecz dla możliwie jak największej liczby ludzi"[258]. W takiej wizji teatru tkwi więc pierwiastek totalności – totalny teatr Mitterera to taki, który zagarnia większość społeczeństwa.

Należałoby więc zastanowić się, w jaki sposób Mittererowi udaje się oddziaływać, naturalnie z różnym skutkiem, ale jednak za każdym razem budząc wyraźne reakcje publiczności, na tak niejednorodnego odbiorcę. Wydaje się to bowiem kwestią intrygującą już choćby z tego względu, że autor w swojej nowej Volksstück często zawęża pole widzenia do środowiska wiejskiego, nierzadko uciekając przy tym

---

[257] Felix Mitterer, *Kein Platz für die Idioten. Anmerkungen zum Stück*, [w:] idem, *Kein schöner Land*, Innsbruck 1987, s. 6–7.

[258] Cyt. za: Werner Krause, *„Mein Antrieb ist die Trauer"*, „Kleine Zeitung", 27 II 1987, s. 76.

od aktualności w stronę odległych w czasie historii. Powraca tu podjęty już wcześniej problem tradycjonalizmu i konserwatyzmu Mitterera – poruszane przez niego tematy mogą uchodzić przecież za nieatrakcyjne, zwłaszcza gdy Mitterer zmusza widza do konfrontacji z historycznymi tematami, choćby z przebrzmiałymi opowieściami o szesnastowiecznych wojnach chłopskich w Tyrolu (*Gaismair*[259]) lub salzburskimi procesami czarownic z XVII wieku (*Johanna oder die Erfindung der Nation*, Johanna albo wynalezienie narodu[260]). Jednakże, wbrew oczekiwaniom, przebrzmiałe historie w ujęciu proponowanym przez pisarza wydają się niebezpiecznie aktualne. Groza powstaje w momencie, gdy widz uświadamia sobie, że współczesne społeczeństwo jest równie okrutne i bezmyślne, jak to kilkaset lat wcześniej, które kierowało się ponoć nie zdrowym rozsądkiem, ale logiką zabobonów, ulegając atawistycznym impulsom w imię miłości i posłuszeństwa Bogu. Płynące z dramatów Mitterera przesłanie jest wyjątkowo gorzkie. Górujące nad międzyludzkimi relacjami, a tym samym determinujące życie jednostki dobro ogółu – rozumiane przecież zawsze jako dobro większości kierującej się własnym egoistycznym interesem, w rzeczywistości stojącym zazwyczaj w sprzeczności z boskim miłosierdziem, na które tak chętnie powołują się strażnicy społecznego porządku – jest zawsze dyskryminujące. Należałoby w tym wypadku użyć zdecydowanie innego repertuaru określeń mogących scharakteryzować tę pełną napięcia i przemocy relację między większością społeczeństwa, obsesyjnie lękającego się tego, co obce, inne, nieznane, a osamotnioną jednostką – tym Innym, groźnym odmieńcem, którego już sama obecność we wspólnocie stwarza w zbiorowym mniemaniu ryzyko naruszenia społecznego *status quo*. Dyskryminujące i unicestwiające inność jednostki, a raczej samą jednostkę, jest działanie większości grupy – jak na przykładzie historii swoich bohaterów dowodzi Mitterer. W centrum jego uwagi stoją bowiem zawsze właśnie jednostki wykluczone, odtrącone przez wspólnotę, oraz sama dyskryminująca je wspólnota – „praprzytulny narodzik", ten sam, który u Fassbindera planuje lincz na obcokrajowcu, u Sperra piętnuje Abrama za jego homoseksualizm, a w *Sauschlachten* Turriniego zarzyna „zdziczałego" Valentina.

> Ci inni, outsiderzy, odrzuceni, są stałym tematem mojego pisarstwa – wyznaje Mitterer. Wielu ludzi żyje w ciągłym strachu przed owymi innymi, zachowuje się wobec nich agresywnie, niezależnie od tego, na czym polega ich inność (a wszystko zaczyna się zwykle zupełnie niewinnie): inna fryzura, inny ubiór, inne zachowania, inne skłonności, inne poglądy, inny język, inny kolor skóry, inna religia, inne zwyczaje i tradycje[261].

---

[259] Felix Mitterer, *Gaismair. Ein Theaterstück und sein historischer Hintergrund*, Innsbruck 2001.

[260] Felix Mitterer, *Johanna oder die Erfindung der Nation*, Innsbruck 2002.

[261] Edward Białek, *Adwokat nieubezpieczonych – o estetyce zaangażowania Felixa Mitterera*, [w:] Felix Mitterer, *Teatr zaangażowany…*, s. 7.

Mitterer jako „adwokat nieubezpieczonych"[262] występuje w obronie niezdolnych do stawienia oporu zbiorowej przemocy, często przekonanych o absolutnej niemożności sprzeciwu wobec społecznych mechanizmów. Ich klęska wynika po części z indywidualnej niemocy i widzenia siebie dosłownie w roli „ofiar losu", nie zaś ofiar ludzkiej głupoty i nienawiści, po części zaś z braku wspólnej z otoczeniem płaszczyzny porozumienia, czego przyczyn już na wstępie należałoby poszukiwać w wypaczonym języku, niebędącym już domeną komunikacji.

Podobną nieaktualną – przynajmniej z pozoru – historią wykluczenia jednostek burzących społeczny porządek jest dramat *Stygmat*[263], rozgrywający się, jak wskazuje autor, około roku 1830 w zagrodzie chłopskiej jednej z austriackich wsi. Określony w podtytule jako pasja, *Stygmat* w istocie jest historią męczeństwa młodej dziewczyny – ofiary nie tyle zbiorowej nienawiści wiejskiej społeczności, co ofiary napiętnowania ze strony społecznej elity – biskupa i profesora medycyny, czyli protagonistów bezpośrednio odpowiedzialnych za dramat Maryni. W *Stygmacie* Mitterer podejmuje wprawdzie temat znany, można nawet powiedzieć, że sztampowy, ale już przedstawienie tematu w formie pasji samo w sobie stanowi o bezkompromisowości przyjętego przez pisarza stanowiska. Pisząc o społecznej nierówności, wykorzystywaniu biednych przez bogatych, w końcu demaskując szereg patologii determinujących życie w społeczności kierującej się uprzedzeniami i egoizmem, daleki jest od moralizowania, a jednak jego przestroga brzmi groźnie. Bohaterami *Stygmatu* są mieszkańcy i pracownicy chłopskiej zagrody, w tym wiejska służąca Marynia – pobożna dziewczyna żyjąca uczciwie według boskich przykazań. Marynia jest w swej miłości do Jezusa naiwna i nieco nadgorliwa, ale z pewnością jej uwielbienie jest szczere, tak jak ofiara, którą dziewczyna składa Chrystusowi, zostawiając pod krzyżem szmatkę nasiąkniętą jej krwią menstruacyjną. Ten akt ofiary stanie się dla Maryni przekleństwem, ale poniekąd jest też jej wyzwoleniem – ucieczką od rzeczywistości, trudu życia, a także nagabujących ją mężczyzn. Pozbawiona opieki, samotna i zdana na łaskę gospodarzy, urodziwa służąca staje się ofiarą nagabywań parobka Bastka i syna gospodarzy Matysa. Broniąc się z jednej strony przed napastliwym Matysem, widzącym w dziewczynie obiekt erotycznego spełnienia, z drugiej zaś studząc zapały Bastka, który pragnie pojąć ją za żonę, Marynia może liczyć jedynie na przyjaźń upośledzonego parobczaka Józia i bezinteresowną, prawdziwie czystą miłość Jezusa. Za swoje oddanie Marynia zostaje nagrodzona przez Boga stygmatami i od tego momentu żyje jako święta i potępiona zarazem. Święta, ponieważ dysponuje cudowną mocą uzdrawiania, przynajmniej według miejscowej ludności, pielgrzymującej do Maryni z prośbą o przywrócenie zdrowia i wstawiennictwo u Boga. Potępiona, bo jej cudowne zdolności wydają się mistyfikacją, jak twierdzi uczony profesor medycyny, lub wynikiem paktu z Szata-

[262] Por. *ibidem*.
[263] Felix Mitterer, *Stygmat*, [w:] idem, *Teatr zaangażowany…*, s. 135–196.

nem, o co podejrzewa dziewczynę biskup. W trakcie przeprowadzonego na Maryni siłą i wbrew jej woli lekarskiego badania okazuje się, że dziewczyna jest w ciąży, co zostanie potwierdzone w scenie egzorcyzmów, gdy jeden z diabłów rzekomo władających dziewczyną wyjawi przed domownikami, że została ona zgwałcona przez Matysa. Egzorcystyczne obrzędy, będące raczej znakiem okrucieństwa nie Szatana, ale kościelnego urzędnika popisującego się swoimi, jak wkrótce się okaże, dość marnymi umiejętnościami, przynoszą tragiczne skutki. Prawda o gwałcie prowadzi do katastrofy – zrozpaczony Bastek na oczach domowników dusi Matysa, zaś Marynia zostaje ekskomunikowana. Tylko interwencja Gospodyni sprawia, że dziewczyna nie zostaje przepędzona z gospodarstwa i rodzinnej wsi, co bynajmniej nie ratuje jej życia. Niedługo po narodzinach dziecka Marynia na wniosek biskupa i lekarza zostaje uznana za jednostkę zagrażającą interesom publicznym i podczas zatrzymania ginie z rąk żandarmów.

Nadprzyrodzone zdolności Maryni są jednak problematyczne nie tylko z punktu widzenia nauki Kościoła, który nie chce pogodzić się z faktem, że oblubienicą Boga została prosta służąca, w dodatku kobieta rozwiązła, spodziewająca się nieślubnego dziecka. Zdecydowanie bardziej kłopotliwa wydaje się zaangażowana, a nawet rewolucyjna postawa służącej, która jako stygmatyczka w chwilach uniesienia ma odwagę nawoływać pielgrzymujące do niej chłopstwo do czynnego oporu wobec wyzyskujących bogaczy i grup uprzywilejowanych, żyjących kosztem biednych pracowników. Jak obłudna jest postawa rzekomo uczciwych, oddanych Bogu i bliźnim bogatych gospodarzy, świadczy już fakt, że pracodawcy Maryni próbują zarobić na jej zdolnościach – organizują przed swoim domem prowizoryczny wyszynk i serwują zmęczonym pielgrzymom napoje, a także alkohol, naturalnie po znacznie zawyżonych cenach, reklamując przy tym dziewczynę jako lokalną atrakcję i cudowną znachorkę uzdrawiającą nawet tych, „dla których krzty nadziei nie było!"[264] Marynia wprawdzie wychodzi do pielgrzymów i to w odświętnej sukience, obiecuje modlić się w ich intencji, ale rozsierdzona tym jarmarkiem i zdruzgotana historiami o ludzkiej biedzie, zaczyna domagać się sprawiedliwości i to sprawiedliwości w życiu doczesnym, nie zaś wiecznym:

> Marynia: (*woła do Matysa, potem w stronę bogatych gospodarzy*) Biada wam, bogaci, dostaliśta swoją pociechę! Biada wam, coście napchali kałduny, głodować będzieta! Biada wam, co się teraz śmiejeta! Gorzko będzieta lamentować, lamentować wieczność całą! […] Błogosławieni ubodzy, albowiem do was należy królestwo niebieskie, takeś rzeknął! Królestwo niebieskie! (*Wstaje, z wzniesionymi ramionami, płacząc, krzyczy gniewnie w niebo*) Chcę, coby na tej ziemi sprawiedliwość zapanowała, a nie dopiero w niebie![265]

---

[264] *Ibidem*, s. 158.
[265] *Ibidem*, s. 160–161.

Marynia natchniona boską mocą przemawia do zahipnotyzowanego jej pięknym obliczem i bezpośredniością ludu jak kaznodzieja i rewolucyjny przywódca zarazem, ale przemawia do chłopstwa nie językiem Biblii, mądrych, naukowych czy urzędowych pism, lecz ich własnym językiem – zrozumiałym, prostym, choć uwznioślonym, przypominającym kazanie. Ale i przemowa dziewczyny w istocie jest przecież kazaniem – homilią ubogiej dla ubogich, naznaczoną naturalną ekspresją i emocjami, jest w końcu także przejawem typowo ludzkich wątpliwości, stąd płomienna mowa ociera się momentami o bluźnierstwo. Stojąc z wzniesionymi w stronę nieba rękoma, Marynia żąda sprawiedliwości. Nic dziwnego, że niektórzy parobkowie patrzą na nią ze strachem. Jej mowa, choć wydaje się aż nadto przejrzysta, jest przecież także dwuznaczna:

> Marynia: (*spokojnie*) Bastek, jak ci się widzi, wiela zarobił nasz gospodarz łońskiego roku?
> Bastek: Nasz gospodarz? Ano, z 1500 złotych, tak na oko.
> […]
> Marynia: Półtorej tysiąca złotych. Parobku, wiela ty zarabiasz w roku?
> Bastek: (*trochę skonfundowany*) Ano, Boże drogi, ino 13 złotych, a nadto 2 złote, 24 grosze na portki, parę wysokich i niskich butów, dwie koszule i siermięgę.
> Marynia: Józiu, wiela ty w roku zarabiasz?
> Józio: (*pośpiesznie wstaje*) 6 złotych, i koszulinę, i parę butów, i kapotkę! […]
> Marynia: A ja zarabiam 5 złotych, zapaskę, trzy łokcie szarego płótna, fartuch i funt wełny. Tyle zarabiamy, my, służba, tak na oko, trzydzieści złotych na rok. […] Kiejby jeden z nas chciał se coś sprawić, na ten przykład wołu kupić, to parobek musi oszczędzać dziesięć roków, młodszy parobek i ja ponad dwadzieścia roków. A tera was zapytuje: czy to jest po sprawiedliwości? Czy to może być wola Boża?[266]

Nie ma pewności, czy Marynia za niesprawiedliwość obwinia wyzyskiwaczy, upatrując w ich postępowaniu grzechu, czy może także i samego Stwórcę, sugerując, że jego przyzwolenie na ludzką krzywdę nie może być boską intencją. Takie rozpoznanie kłóci się z budowaną od początku konstrukcją postaci Maryni – szczerze oddanej Chrystusowi, uczciwej w swych intencjach dziewczyny, bezbronnej wobec spotykającej ją przemocy, ale też zdecydowanej i odważnej obrończyni ludu. A jednak, jeśli dusza dziewczyny jest miejscem bitwy Chrystusa z mocami szatańskimi, na co wskazywałaby scena egzorcyzmów, to umysł Maryni podlega także siłom diabła. Gdyby pokusić się do tego o bardziej wnikliwą analizę jej relacji z Jezusem, niekiedy pojawiającym się przecież w jej wyobrażeniach i wizjach w roli kochanka, Marynia nie będzie już tak nieskazitelną, a przynajmniej jednoznaczną postacią. Być może to właśnie rozmyślnie dwuznaczna postać Maryni jest podstawą konstrukcji dramatu – *Stygmat* skomponowany jest na wzór drogi

---

[266] *Ibidem*, s. 160–161, 162.

krzyżowej, to historia męki człowieka. Ale w przeciwieństwie do historii śmierci Jezusa, nie jest ona tak oczywista. Mitterer łączy elementy pasji ze stojącą do niej w opozycji farsą i krytyczną Volksstück. W efekcie *Stygmat* jest właściwie antypasją – nie można tu oddzielić dobra od zła, nie sposób nawet wskazać postaci ewidentnie pozytywnych, przez co także i triumf dobra nad złem jest w dramacie Mitterera po prostu niemożliwy.

Nic dziwnego, że losy inscenizacji *Stygmatu* były, delikatnie ujmując, dość zawiłe. Jeszcze przed premierą sztuki prasę obiegła wieść o „bluźnierczym, wolnomularskim, marksistowskim przedstawieniu”[267] autorstwa kogoś, kto uchodził za „diabła we własnym kraju”[268] – „impertynenckiego, perwersyjnego zwyrodnialca”[269] – rzecz jasna mowa o Mittererze – maltretującego widza „brudnym porno-bluźnierczo-anarchistycznym teatrem”[270]. Na rezultaty medialnej nagonki nie trzeba było długo czekać. Zaplanowana premiera sztuki w Tiroler Volksschauspiel w Hall została odwołana, gdy po lekturze tekstu dramatu burmistrz uznał *Stygmat* za zwyczajne „świństwo”[271]. Także w wiedeńskim Volkstheater zrezygnowano z inscenizacji z powodu nagłych problemów finansowych, a gdy w końcu medialny potencjał sztuki zdecydował się wykorzystać burmistrz Telfs, widząc w tym szansę na rozgłos[272], nie obyło się bez pogróżek i zgłoszenia… ataku bombowego podczas odbywającego się w miejskim ratuszu spektaklu, jak i interwencji straży pożarnej rozpędzającej armatkami wodnymi zgromadzonych w dniu premiery przed ratuszem demonstrantów. Grono bardziej zaangażowanych w obronę moralności działaczy społecznych zadbało o to, aby każdy obywatel, także ten nieczytający gazet, z ulotek wrzucanych do skrzynek pocztowych dowiedział się o obrazoburczych poczynaniach tyrolskiego dramatopisarza. Uaktywnił się także nieprzejednany *Pornojäger* Martin Humer – konserwatywny aktywista, który złożył do prokuratury doniesienie o popełnieniu przestępstwa, oskarżając Mitterera, ale także współodpowiedzialnych za premierę urzędników, o „obrazę uczuć moralnych, religijnych lub narodowych”, a także o to, że ich działania „szkodzą obyczajom”[273]. Lista wykroczeń, jakich dopuszczał się autor *Stygmatu*, była w mniemaniu obrońców moralności nad wyraz długa. Jak ironi-

---

[267] Felix Mitterer, *Stigma. Eine Passion*, Brehme 1983, s. 102.

[268] Cyt. za: Werner Krause, *„Mein Antrieb ist die Trauer“…*, s. 76.

[269] *Blutige Windel*, „Profil”, 26 VII 1982, s. 53.

[270] Gudrun Priester, *Der Skandal um Felix Mitterers „Stigma“. Eine Analyse der Medienmechanismen*, Universität Innsbruck 2006, s. 48 [praca dyplomowa, maszynopis].

[271] Felix Mitterer, *Stigma…*, s. 101.

[272] „Wprawdzie może być, że ludzie z czystych rozgrzanych emocji rozniosą salę, ale dla Telfs cała kampania z ekonomicznego punktu widzenia nie jest po prostu zakrwawioną pieluchą”, *Blutige Windel…*, s. 53.

[273] Są to oskarżenia, które znalazły się w zawiadomieniu o popełnieniu przestępstwa złożonym do prokuratury przez Humera.

zował jeden z dziennikarzy, już „w didaskaliach znajduje się wszystko, o co zgorszona moralność tak chętnie się oburza: gwałt, obmacywanie genitaliów, stygmatyzacja, egzorcyzmy, zakrwawiona podpaska, pijany pastor"[274]. Wymykająca się spod kontroli reakcja publiczności cieszyła Mitterera, choć autor niejednokrotnie otrzymywał przecież listy i telefony z pogróżkami. Temu zadowoleniu dał wyraz w jednym z wywiadów, mówiąc:

> […] Myślę, że ten skandal ze *Stygmatem* to było coś pięknego, gdyż wtedy naprawdę cała okolica skakała sobie do gardeł. W gospodach kłócono się o tę sztukę, a kiedy wchodziłem, wymyślano mi albo mnie broniono, dochodziło do bijatyk. Czy coś takiego można zobaczyć w wielkim mieście? Oni tam mają żołądek, można im wszystko rzucić na pożarcie, a i tak prawie nikogo to już nie wzruszy ani nie poruszy[275].

Kolejne inscenizacje sztuki w Grazu oraz Monachium dowiodły jednak, jak dalece mylił się Mitterer, twierdząc, że publiczność większego miasta bez wzruszenia „pożre" jego sztuki. Także i tam, gdzie autor nie liczył na wzruszenie, albo raczej na poruszenie obrazoburczymi scenami egzorcyzmów, niezbędna była asysta policji tłumiącej bardziej rozemocjonowanych widzów. Fakt, że kolejne inscenizacje dramatu odbyły się pięć lat po austriackiej premierze, dowodzi, jak dalece bano się w teatrach skandalu na miarę społecznych rozruchów w Telfs. Wbrew przypuszczeniom krytyków twórczości Mitterera, celem autora nie było jednak, jeśli wierzyć jego słowom, wywoływanie skandali.

> Nie mam zaplanowanego zamiaru prowokacji – wyznawał Mitterer. Jeśli piszę, to dlatego, że mnie coś poruszyło, wtedy nie myślę o czytelniku, nie uwzględniam też jego prawdopodobnego oburzenia. Piszę, potem czekam, co się wydarzy. Nie odczuwam też złośliwej przyjemności z prowokowania. Osobiście jestem człowiekiem niezwykle pokojowym, o niemalże nadmiernej już potrzebie harmonii[276].

Według Mitterera reakcja publiczności jest znakiem bólu wywołanego przez sztukę, co dowodzi, że teatr – przynajmniej ten odnajdujący swojego widza, może na niego oddziaływać i oddziałuje, skoro widz jest skłonny do zajęcia stanowiska *pro* lub *contra* wobec proponowanej mu wizji świata. Widzowie Mitterera „mają być poruszeni, a także zmyleni, teatr bowiem czasem też sprawia ból"[277], to zresztą naturalne – zdaniem Mitterera – że „teatr, sztuka, literatura muszą też boleć, że czasem ranią. Inaczej na nic się nie zdadzą. Gdy się wychodzi, a one od

---

[274] *Blutige Windel…*, s. 53.

[275] Gunna Wendt, *„Manchmal hat man das Recht…*, s. 50.

[276] Hubert Patterer, Gerhard Steiner, *Verwüstete Landschaft, verwüstete Seelen*, [w:] Felix Mitterer, Helmut Demel, *Felix Mitterer. Materialien…*, s. 74.

[277] Cyt. za: Werner Krause, *„Mein Antrieb ist die Trauer…*, s. 76.

razu ulatują i znikają – to co nam po nich?"[278] – retorycznie pyta autor. Mitterera nie cechuje przy tym naiwna wiara w natychmiastowe, jak chciał tego Bauer, „homeopatyczne" uleczenie widza z jego lęków; pisarz nie ma złudzeń, że zmiana jest procesem długotrwałym, ale – co najistotniejsze – mimo wszystko jest możliwa. „Co się tyczy możliwości zmiany – mówi Mitterer – sądzę, że owszem, literatura może coś zmienić, wprawdzie niewiele, ale może być dla ludzi impulsem do przemyśleń"[279]. Koncepcja teatru Mitterera wypływa z przekonania, że pisarz, jako podmiot mający udział w historii i często, ze względu na nieco inny sposób doświadczania świata, wyprzedzający swoje czasy, powinien poruszać publiczność i skłaniać ją do refleksji, ale podłożem tej refleksji nie powinno być natrętne moralizatorstwo:

> Chciałbym pisać dla wszystkich ludzi. Nie jestem kaznodzieją, moralistą ani nauczycielem, ale wierzę, że literaturą można coś zdziałać, że czasami zdarza się, że ludzie się przez nią zmieniają. Nie chciałbym jednak nikomu nic wbijać do głowy, lecz opowiedzieć ludziom historię, która ich w pewien sposób poruszy, a może i pobudzi do refleksji[280].

Interesujące wydaje się również rozumienie przez pisarza przebiegu tego żmudnego procesu skłaniania widza do rozrachunku z samym sobą, mającego prowadzić do przemiany stosunków społecznych. W interpretacji pisarza pierwszym i priorytetowym zarazem krokiem do zmiany jest prawdomówność, rezygnacja z kłamstwa rujnującego tak relacje międzyludzkie, jak i świadomość kłamiącego. „Bądźcie szczerzy, przestańcie kłamać, to cała zmiana, której potrzeba"[281] – w tej krótkiej formule można ująć przesłanie Mitterera.

3.4. Werner Schwab i topienie ludu w chlewie

W przeciwieństwie do zaangażowanych politycznie i społecznie autorów debiutujących w latach 60. i 70., Werner Schwab wydaje się raczej zepsutym dekadentem, skrajnym nihilistą i ignorantem, którego nie tylko problemy społeczne, ale i sam teatr obchodzą nie więcej niż proces pączkowania drożdży lub termodynamiczne badania wodnych roztworów peptydów. Prawdopodobnie Schwab nie tylko przyklasnąłby takiemu podsumowaniu jego artystycznych ambicji, ale i chętnie sam by się pod nim podpisał, nawet kilkakrotnie, podkreślając, że w istocie jako

---

[278] Gunna Wendt, *„Manchmal hat man das Recht…*, s. 50.

[279] Christine Gabl, *„Literaten sind relativ uninteressanten Menschen"*, [w:] Felix Mitterer, Helmut Demel, *Felix Mitterer. Materialien zu Personen und Werk*, Innsbruck 1995, s. 37.

[280] Ursula Hassel, Deirdre McMahon, *Interview mit Felix Mitterer…*, s. 291.

[281] Günther Nenning, *Nazi, Jud' und Christ in einem*, „Profil", 22 II 1988, cyt. za: Ursula Hassel, Deirdre McMahon, *Interview mit Felix Mitterer…*, s. 294.

autor ambicji nie ma żadnych, no może poza jedną – zarabianiem pieniędzy[282]. Teatr Schwaba jest bowiem czystą kwintesencją „fekalnej" niechęci do świata, wyrasta z absolutnej negacji moralności, Boga i wszelkich więzi społecznych nieopartych na przemocy i zawiści. Nie interesują go dylematy jednostki i społeczne konflikty, nie aspiruje do pouczania ani formułowania programów naprawczych, co więcej, zdaje się, że krytyczna autorefleksja i nagła przemiana widza byłyby mu wybitnie nie na rękę. Skrajnie antyidealistyczna postawa pisarza nie pozwala mu bowiem wierzyć w nic poza indywidualną przyjemnością, traktowaną w kategoriach jedynego możliwego i wartego spełnienia szczęścia, opartego zresztą na sprawnej autoreklamie zawartej w formule: „*management* + legenda + tekst = zwycięstwo + przyjemność". Dlatego też poszukiwanie w tekstach Schwaba choćby krzty zainteresowania losem ich bohaterów lub śladu zaangażowania czy altruistycznej postawy wydaje się niemalże zakrawać na żart, bo Schwaba nie interesuje nic poza nim samym, choć i ta autorska kreacja jest przecież ostentacyjną prowokacją[283].

Debiut Schwaba w austriackim teatrze na początku lat 90. przypomina detonację bomby – biorąc pod uwagę skalę rażenia, musiała być to z pewnością bomba termojądrowa, przynajmniej jeśli wierzyć doniesieniom prasowym, z których wyłania się postać Schwaba jako literackiego monstrum, czystej krwi „wirtuoza obrzydliwości"[284]. Podobnie jak autorzy debiutujący na przełomie lat 60. i 70., również Schwab regularnie oskarżany jest o epatowanie przemocą, pornografię i bluźnierstwo, a jego sztukom towarzyszy permanentny skandal. W odróżnieniu jednak od swoich starszych kolegów, pisarz jest mistrzem obrzydliwości *par excellence* – prawdziwym piewcą ohydztwa porównywalnego chyba jedynie z krwawymi misteriami

---

[282] „Mam tylko nadzieję, że na razie (po boomie na Schwaba) jestem jako tako zabezpieczony finansowo, a resztę mam po prostu gdzieś". Rudolf Trenkler, *„Rudelwolf ist ein Schas". Allen heimischen Unken zum Trotz funktioniert des „Projekt-Schwab" prächtig*, „Parnass" 1992, nr 1, s. 98.

[283] „Literatura jest dobra, gdy daje się przykryć coś na wpół nieprzyzwoitego. […] Gdy jest się młodym, wierzy się, że trzeba robić tylko dobre rzeczy, a to tkwi wewnątrz. Błąd. Dziś sprowadzam to do formuły: *management* + legenda + tekst = zwycięstwo + przyjemność. […] Nie mając nic wspólnego z teatrem ani też z manierą poetycką, pomyślałem sobie, zrobisz to inaczej: w stylu gwiazdy pop. I od początku lansowałem taki wizerunek. […] Podjąłem decyzję z dnia na dzień: teraz będziesz sławnym poetą. I zadziałało. Ale też wiem, że to samo w sobie nie jest nic warte. […] Że to jest gra, gra nieporozumieniami. Że trzeba uwzględnić pewną formę cynizmu. Że mówi się: państwo jest na tyle głupie, że to finansuje, dlatego właśnie gram w tę grę. Moje sztuki są przecież rozrywką dla wtajemniczonych: tylko w kręgu przyjaciół są naprawdę rozumiane – a pospólstwo płaci za to w podatkach i subwencjach". Wywiad ze Schwabem zamieszczony w programie teatralnym premiery *Die Präsidentinnen* w Bremerhaven, 1996.

[284] Grete Müller, *Die Welt als Schrottplatz. Zur Uraufführung von Werner Schwabs „Mesalliance – aber wir ficken uns prächtig" beim Steirischen Herbst*, „Profil", 12 X 1992, nr 42, s. 83.

Wiedeńskiego Akcjonizmu. Jego bohaterowie bawiący się fekaliami bądź zanurzający się w wannie z odpadkami ze zwierzęcych organów wystawiają publiczność na ciężką próbę – a ta łatwiej znosi scenę podrzynania człowiekowi gardła niż widok oblepionej odchodami Maryjki (*Prezydentki*[285]) czerpiącej przyjemność z przepychania gołą ręką zapchanych klozetów. Bez wątpienia trafny wydaje się zatem tytuł, jakim Schwab opatrzył pierwszy tom swoich dramatów – *Fäkaliendramen* (Dramaty fekalne)[286] – w istocie zdaje się on oddawać specyfikę zawartych w tomie tekstów, a przede wszystkim „perwersyjną ideę ratowania teatru", czyli – jak mawiał autor – „przemianę języka w czyste ludzkie mięso… i oczywiście na odwrót"[287]. Jak niezrozumiała i hermetyczna (nie tylko dla widzów) musiała być ta niemalże misteryjna przemiana języka, ale też wizja świata tonącego w ekskrementach i wnętrznościach, świadczy chociażby recenzja, którą pod koniec lat 80. jeden z dramaturgów Burgtheater wystawił przysłanemu przez Schwaba maszynopisowi *Prezydentek*:

> Trzy kobiety […] w obskurnej kuchni mieszkalnej. Rozmowy o indywidualnych problemach rodzinnych w środowisku drobnomieszczańskim. Prymitywne realistyczne dialogi zabarwione bawarskim dialektem są przełamane wyjątkowo obscenicznymi fantazjami. Językowa niekompetencja autora sprawia, że wiele miejsc rozbrzmiewa niezamierzonym komizmem. Surrealistyczna farsa, która (także dramaturgicznie) kończy się chaosem. Nie do wystawienia[288].

Ta po latach często i z przekąsem cytowana ocena – *notabene* jedna z wielu miażdżących krytyk, skutecznie zamykających Schwabowi drogę na scenę – sprawiła, że „bomba" rozsyłana przez autora w kopercie niczym niewypał przez kilka lat krążyła między teatrami[289]. Dopiero inscenizacja *ÜBERGEWICHT, unwichtig*

---

[285] Werner Schwab, *Prezydentki*, przeł. Monika Muskała, [w:] idem, *Moja psia twarz*, Kraków 2009.

[286] Dramat *Prezydentki* w ostatnich latach wielokrotnie inscenizowany był w Polsce: Olsztyn 1997, Kraków 1999, Wrocław 1999, Bielsko Biała 2000, Lublin 2000, Warszawa 2001, Szczecin 2002, Toruń 2003, Cieszyn 2006, Poznań 2015 oraz jako *Ceremonie*, Łódź 2009. Pozostałe sztuki Schwaba wystawiane w Polsce: *Antyklimaks* (Kalisz 2000), *Czarujący korowód wg Korowodu Czarującego Pana Artura Schnitzlera* (Łódź 2000, Opole 2002, Szczecin 2007), *Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu* (Gdańsk 1994, Szczecin 1997, Teatr Telewizji 1998, Wrocław 2002, Łódź 2008, Bydgoszcz 2009).

[287] Cyt. za: Jutta Landa, *Schwabrede = Redekörper*, [w:] *Werner Schwab*, Hrsg. Gerhard Fuchs, Paul Pechmann, Graz–Wien 2000 s. 39.

[288] Cyt. za: *Programmheft zur Aufführung von „Die Präsidentinnen" im Akademietheater 1994*.

[289] Już po śmierci Schwaba o trudnym debiucie wspominała nawet matka pisarza: „Nierzadko było mi go żal. Kiedy przesyłał maszynopisy, nadal wysyłał je z moim adresem. Wszystkie wracały". Helmut Schödel, *Ich bin der Dreck dieser Erde*, „Die Zeit", 4 XI 1994.

UNFORM (NADWAGA, nieważne: BEZFORMIE) w roku 1991 w otwartym na eksperymentalną młodą dramaturgię Schauspielhaus Wien wzbudziła nagłe zainteresowanie krytyki. Kolejna premiera – *Zagłada ludu, albo moja wątroba jest bez sensu*[290], tym razem już na scenie Münchner Kammerspiele, tytuł „Dramatopisarza roku" przyznany przez „Theater heute", a w końcu również pierwsza nagroda przeglądu dramatopisarskiego w Mülheim, utorowały Schwabowi drogę do panteonu współczesnych gwiazd niemieckojęzycznego teatru. Jak łatwo się domyślić, w werdykcie jury Mülheim-Dramatikerpreis akcentowano dokładnie te elementy pisarstwa autora *Prezydentek*, które kilka lat wcześniej tak zniesmaczyły dramaturga Burgtheater – groteskowe wizje społeczeństwa, a nade wszystko koncepcje języka. „Jego radykalna komedia – pisano w werdykcie – przebija konwencję i uwalnia groteskę społeczeństwa, które ćwiczy swoje zniszczenie. Schwab przesuwa granicę języka, a przez to [granice – M.W.] postrzegania świata"[291]. W niecały rok po tej lawinie sukcesów, która spadła na Schwaba w ciągu zaledwie kilku miesięcy[292], jasne stało się, że autor „sztuki nie do wystawienia" jest jednym z najczęściej inscenizowanych, bynajmniej nie tylko na obszarze niemieckojęzycznym, młodych autorów. Tylko w Austrii i Niemczech w roku 1992 aż dwadzieścia pięć teatrów miało w repertuarze jego sztuki, coraz częściej też ten „postmodernistyczny gulasz z ludzi"[293] – jak dosadnie specyfikę tekstów Schwaba ujmował jeden z recenzentów „Frankfurter Allgemeine Zeitung" – zalewał Europę. W okresie największej popularności styryjskiego dramatopisarza jego sztuki grywa się na potęgę od Słowenii aż po Skandynawię (trzydzieści pięć premier w roku 1992 i czterdzieści pięć rok później), a nawet próbuje przekładać na inne języki, choć słowotwórcza magma Schwaba nie sprzyja translatorskim zabiegom, a szokujący wydźwięk fekalnych tyrad jest niekiedy trudny do wyobrażenia poza niemczyzną[294].

Przyczyn tak wielkiej popularności tego autora można z pewnością wskazać wiele i niebagatelne znaczenie będzie tu miała także umiejętność autokreacji – wyzywająca postawa Schwaba, demonstracyjnie negatywny stosunek do widza, ale też teatru, pojmowanego przez niego jako „najzbędniejsza" forma literatury. „NAJŚMIESZNIEJSZY i NAJZBĘDNIEJSZY JAK CHOROBOWA WYDZIE-

[290] Werner Schwab, *Zagłada ludu, albo moja wątroba jest bez sensu,* przeł. Jacek St. Buras, „Dialog" 1994, nr 6.

[291] Por. Ralf Kockel, *„Theater-Politik heute?" Furcht und Elend der Mediokratie,* Giessen 1994, s. 16.

[292] Oprócz nagrody dramatopisarskiej w Mülheim i wyróżnienia przyznanego przez „Theater heute", Schwab jeszcze w tym samym roku otrzymał stypendium Schiller-Gedächtnispreis.

[293] Ulrich Weinzierl, *„Menschengulasch"*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 7 X 1992.

[294] Monika Muskała, *Oschwabieni*, [w:] W. Schwab, *Moja psia twarz…*, s. 270–277.

LINA wydawał mi się zawsze: teatr jako istniejący teatr"[295] – wyznawał Schwab i pytany przez dziennikarzy o początki kariery, ze swadą odpowiadał: „Postawiłem sobie po prostu pytanie, która z dziedzin sztuki jest mi najbardziej obca? I okazał się nią teatr"[296]. Temu stanowisku – niechęci do teatru i kompletnej niewiary w sens jego istnienia – autor dawał wyraz wielokrotnie, oczywiście tym ostrzej podkreślał swoją niezaangażowaną postawę, im częściej podejrzewany był o próbę podprogowego „fekalnego kaznodziejstwa". Na przekór krytyce, niemogącej niekiedy pogodzić się z tą tak demonstracyjnie aspołeczną postawą, Schwab na łamach prasy konsekwentnie powtarzał, że „teatr nie jest odpowiedzialny za bezpośrednią krytykę społeczną"[297], a „pokazywanie […] ludziom w teatrze rzeczy mających ich oświecić jest bezsensowne"[298], zwłaszcza że „ci, którzy chodzą do teatru, nie są ludem, lecz są tymi, którzy ludem manipulują" („Falter" 1992, nr 40). Z prowadzonych ze Schwabem rozmów wyłania się postać twórcy przekonanego o kompletnej nieprzydatności teatru do celów politycznych, co akcentował wielokrotnie, powtarzając – „ideologia nie działa na teatr" („Die Presse", 22 XII 1991), dlatego „pisząc politycznie, lepiej napisać dobry esej niż sztukę teatralną" („Zitty" 1993, nr 7), ale też autora *ex definitione* negującego sens uprawiania dramatopisarstwa. „To zupełnie niedorzeczne pisać sztukę teatralną o pracownikach fabryki papieru, [skoro – M.W.] zaangażowany członek rady zakładowej osiągnie na tym polu więcej niż autor sztuk teatralnych" („Kleine Zeitung", 11 I 1992) – przekonywał Schwab. W taki sposób ujęta refleksja o teatrze nie pozostawia wątpliwości, że twórczość ta nie poddaje się prostym klasyfikacjom. Próby odczytania tekstów Schwaba nie ułatwia też fakt szukania przez krytykę lat 90. analogii między jego pisarstwem i twórczością autorów czy kontynuatorów gatunku Volksstück kręgu austriackiego. Dominująca w latach 90. tendencja, skądinąd nadal aktualna, dopatrywania się w tekstach Schwaba śladów tradycji Volksstück, a nawet przypisywania dramatów styryjskiego autora do nurtu krytycznej anty-Volksstück lat 60. i 70, dostarcza oczywiście intrygujących tropów interpretacyjnych, choć przypomina nieco zabawę w ciuciubabkę. Schwab bardzo zwinnie wymyka się bowiem logice prostych przyporządkowań gatunkowych i krytyczno-literackim analizom. Sam nie tylko na każdym kroku odżegnuje się od gatunku Volksstück, uznając go za „największy absurd" w historii literatury, za „ową formę – jak mówi – która była dla mnie najbardziej odrażająca"[299], ale

---

[295] Cyt. za: *Werner Schwab: na przecięciu słów i ciał,* [w:] Małgorzata Sugiera, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995,* Kraków 1999, s. 401.

[296] „Bühne" 1991, nr 12, s. 94.

[297] Joachim Kronsbein, *Müllwerker der Bühne*, „Spiegel", 12 X 1992, nr 42, s. 305.

[298] *Ibidem*.

[299] Helmut Schneider, *Vom Schrottwert der Dinge. Das Allergewöhnlichste im Blick*, „Salzburger Nachrichten", 5 I 1991.

również w prześmiewczym akcie kreacji definiuje swoje teksty jako: radykalne komedie (*Radikalkomödie*), komedie wariacyjne (*Variationskomödie*), komedie o wyniszczeniu teatru (*Theaterzernichtungslustspiel*) czy krotochwile o duszeniu ramieniem (*Schwitzkastenschwank*). Bezpośrednie nawiązanie do tak typowych dla historii Volksstück gatunków teatralnych, jak choćby *Lustspiel* czy *Schwank*, jest zamierzoną anamorfozą prowadzącą Schwaba do zdekonstruowania znienawidzonej przez siebie formy. Deklaracja –„I tę właśnie formę [Volksstück – M.W.] usiłowałem rozbić"[300] – prowokuje naturalnie pytanie o motywację autora, tym bardziej zagadkową, że tak nawiązywanie do historii Volksstück, jak i jego rozbicie, zdają się, przynajmniej z początku, nie mieć żadnego celu. Gdy Schwab wyznaje: „Chciałem pisać to, co jest [mi – M.W.] najbardziej dalekie, pewnego rodzaju Volksstück. Przy czym społeczny wymiar tego gatunku w ogóle mnie nie interesuje"[301] – powstaje wrażenie, że być może jego koncepcja teatru nie jest niczym więcej niż obliczoną na tani efekt skandalu kpiną. Wyłączenie z Volksstück „społecznego wymiaru", nawet jeśli miałaby to być jej najbardziej radykalna forma, albo raczej antyforma gatunku, jest przecież równoznaczne z jego uśmierceniem. Przewrotny i ironiczny wydaje się ten zamach na Volksstück – „Schwab nawiązuje do tradycji Volksstück, jednakże dyskredytuje ją i uwidacznia teatralną konwencję […]", a także „znosi (społeczne) uprzedmiotowienie gatunku w imię fantazji, uroczystości i teatru"[302], postrzegając teatr jako „tylko własną strategię przetrwania" („Die Presse", 22 XII 1991).

Niezależnie od kwalifikacji terminologicznych należy zwrócić również uwagę na eksponowane w tekstach Schwaba elementy typowe dla poetyki znienawidzonego przez niego gatunku. Jak słusznie odczytuje Jutta Landa:

> Umiejscowienie ram akcji (Graz, Steiermark), typizacja postaci (chłop, stary chłop, gospodyni), schemat klasowy zaznaczony już przez komiczne imiona postaci (pani Robak i jej syn Hermann o koślawych stopach, elegancka Cosima Grollfeuer) oraz dramaturgia życia codziennego i uroczystości (regularne spotkania, świętowanie urodzin, grill), jak i lokalna tematyka łżenia Austrii nadają tej sztuce […] cechy Volksstück[303].

Schwab sam zwraca uwagę na ten „ludowy sznyt" swoich tekstów, pisząc: „Wszystkie moje historie mają wspólne pochodzenie, ludowy chlew i święto świ-

---

[300] Cyt. za: *Programmheft zu einer Aufführung von „Die Präsidentinnen" in Köln 1996.*

[301] Michael Merschmeier, *Kommunikation der Kannibalen. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab*, „Theater heute" 1991, H. 3, s. 45.

[302] Franziska Schößler, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Gedächtnis in Dramen der neunziger*, Tübingen 2004, s. 251.

[303] Jutta Landa, *„Königskomödien" oder „Fäkaliendramen". Zu den Theaterstücken von Werner Schwab*, „Modern Austrian Literature" 1993, vol. 26, nr 3–4, s. 219.

ni"[304]. Jednakże wbrew oczekiwaniom, jakie początkowo mógłby mieć widz podglądający „świętujących" bohaterów „dramatów fekalnych" – najczęściej sytuowanych w ramach gatunku Volksstück – autor i tym razem porzuca znany z komedii wiedeńskiej schemat ludowej zabawy, co zapewne wynika z przeniesienia uwagi z ludu na zniszczenie ludu[305]. Austriacki pisarz rzeczywiście unicestwia bohaterów swoich dramatów, albo raczej pozwala im na samozniszczenie, choć nie byłoby chyba błędem twierdzenie, że jego postaci są martwe jeszcze za życia, a zarzyna je od wewnątrz nabyty przez nie język – uniemożliwiający im zwerbalizowanie własnych myśli i odczuć, dławiący indywidualność i deprawujący tożsamość. Nie trzeba zbyt uważnie analizować konstrukcji postaci, aby dojrzeć, jak „język miota postaciami we wszystkie strony: niczym blaszaną puszką, którą ktoś przywiązał do psiego ogona"[306]. Wyrazistym przykładem takiej degradacji osobowości poprzez język są już choćby bohaterowie *Zagłady ludu…* – tragikomicznej farsy o upadku ludu, przywodzącej na myśl drobnomieszczańskie pandemonium z *Wesela* Canettiego. Snute przez Schwaba opowieści o trzech mieszkających obok siebie rodzinach, połączonych ze sobą odwzajemnioną sąsiedzką nienawiścią, splatają się w jedną historię o zbiorowym mordzie, którego z premedytacją dokona w ostatniej scenie dramatu jedna z bohaterek. Zanim jednak pani Grollfeuer zmyślną sztuczką uśmierci prześladujących ją współmieszkańców kamienicy, Schwab zdąży roztoczyć przed widzem obraz patologicznych relacji rodzinnych i sąsiedzkich – aktów fizycznej i psychicznej przemocy, perwersyjnego sadyzmu i ludzkiego zdziczenia. Wachlarz patologii jest w przypadku bohaterów *Zagłady ludu…* wyjątkowo bogaty, a układ wzajemnych prześladowań ma nieprzebraną liczbę kombinacji. Pani Robak dręczy i upokarza swojego upośledzonego syna Hermanna, uznając jego kalectwo za niesprawiedliwą karę. Odrzucony Hermann z kolei – w dzieciństwie ofiara gwałtów – który ze strony matki od zawsze spotyka się jedynie z niechęcią i przemocą, odwzajemnia jej matczyne uczucia, a raczej ich brak i z nieskrywaną przyjemnością grozi emerytce sprofanowaniem w przyszłości jej zwłok. Ofiarami domowej przemocy są również córki Kovaciczów – molestowane przez własnego ojca – prostaka i chama, patriarchalnego dorobkiewicza, trwoniącego życie na szukaniu kolejnych obiektów nienawiści. Kovacicz nienawidzi praktycznie całej ludzkości, a największą awersję wzbudza w nim profesorowa Grollfeuer – samotnie mieszkająca wdowa, przedstawicielka „lepszej klasy". Także pani Grollfeuer nie jest pozbawiona uprzedzeń i bezrefleksyjnie, jakby dla samej tylko zasady, gardzi prostym ludem, a zatem swoimi niewykształconymi, zidiociałymi sąsiadami. Problem niechcianego towarzystwa można jednak – jak udowadnia pani Grollfeuer – szybko, choć niekoniecznie bezboleśnie, rozwiązać. Wdowa, ku zaskoczeniu sąsiadów, zaprasza ich na urodzinowe

---

[304] Werner Schwab, *Königskomödien*, Graz, Wien 1992, s. 53.
[305] Por. Jutta Landa, *„Königskomödien" oder „Fäkaliendramen"…*, s. 219.
[306] Joachim Kronsbein, *Müllwerker der Bühne…*, s. 304.

przyjęcie, a raczej ostatnią wieczerzę, ponieważ przyprawione przez nią trucizną potrawy zmieniają uroczyste party w stypę. Misja usunięcia ze społeczeństwa jednostek pasożytniczych, a za takie profesorowa uznaje rodziny Kovaciczów i Robaków, jest tylko jedną z dwóch wersji zakończenia proponowanych przez pisarza. Inny wariant dramatyczny zakłada akt pojednania bohaterów w imię nazistowskiej ideologii, z którą identyfikują się wszystkie postaci. Tym samym w każdej z dramatycznych konfiguracji widz obserwuje nieco inną formę tytułowej zagłady ludu, przy czym obie wersje są równie przerażające w swoim okrucieństwie i głupocie.

Ale u podłoża agresji postaci Schwaba leży pluralność tożsamości, będąca nieodzownym elementem tak zdeformowanego świata, nieopierającego się już na indywidualnych relacjach międzyludzkich. „[…] nie ma już »ludu« ani »Volksstück« – przekonywał w roku 1992 na łamach tygodnika „Falter" Schwab. – Właśnie to, co robię, pokazuje, że wielkich tragedii już nie ma. Są już tylko drobne śmieciowe tragedie (*Schrotttragödie*)". Dlatego też Schwab odżegnuje się od moralizowania, czy choćby sugerowania widzowi konieczności autorefleksji i naprawy stosunków społecznych. Postawę tę można wywieść z przekonania, że we współczesnym świecie nie ocalała żadna bezinteresowna forma dobra. „Pobudzanie do jutrzejszego działania? Wezwanie do moralnej autorefleksji? – pyta retorycznie Schwab i sam udziela sobie odpowiedzi – Nietrafiony pomysł! Dlaczego? Bo brzydota, zło i niegodziwość nie odcinają się już ostro od tła, które pozwala jeszcze przeczuwać, że możliwe jest dobro, coś lepszego" („Neue Vorarlberger Zeitung", 29 XI 1991). Wobec zdziczenia obyczajów, zagłady ludzkiej tożsamości i braku nadziei na „coś lepszego" bohaterom zostaje już tylko snucie naiwnych fantazji, nierealistycznych, groteskowych wizji własnego szczęścia, które – jak pokazuje przykład bohaterek *Prezydentek* – i tak za każdym razem musi skończyć się aktem unicestwienia. Słusznie zauważa Petra Maurer, że „akcja dramatów Schwaba pozwala się zawsze streścić w kilku zdaniach", a i tak „najczęściej nie sposób przy tym mówić o dzianiu się, w sensie zmiany sytuacji, ponieważ nie ma tu żadnego dramatycznego konfliktu, który mógłby być rozwiązany poprzez śmierć"[307]. Akt mordu niczemu nie służy, nawet jeśli jest mordem quasi-rytualnym, tak jak dzieje się to w *ÜBERGEWICHT, unwichtig UNFORM*, ale i sam rytuał, jak demonstruje Schwab, jest przecież zdegradowany. Zgromadzeni w lokalnej knajpie stali bywalcy ani przez chwilę nie zdradzają psychopatycznych skłonności, to – jak mogłoby się zdawać – zwyczajni ludzie rozprawiający nad kuflem piwa o codziennych problemach. A jednak, gdy tylko ich teren zostanie naruszony przez „ekstremalnie pięknych, wyraźnie wystylizowanych ze smakiem"[308] obcych – zwanych w dramacie po prostu Piękną Parą – w miejscowych budzi się dzikie pragnienie krwawej zemsty. Mord dokonany na przybyszach jest zemstą za

[307] Petra Maurer, *Theatrale Räume…*, s. 74.

[308] Werner Schwab, *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM*, [w:] idem, *Fäkaliendramen*, Graz, Wien 2007, s. 62.

ich piękno, bijącą od nich radość, krótko mówiąc, za ich „lepszość", tak drażniącą pozostałych bohaterów. Schwab nie pozostawia wątpliwości, że ciała zamordowanej pary zostają dosłownie pożarte, a ten niemalże uświęcony akt kanibalizmu nie jest jedynie kwestią przypadku, jednorazowym wybrykiem knajpianych bywalców, lecz ich stałą praktyką. Także i tym razem autor otwiera przed widzem możliwość innego, co nie oznacza jednak, mniej okrutnego rozwiązania. Ostatni akt dramatu, i jednocześnie kolejna mutacja zakończenia, stroni od krwawej jatki i podobnie jak w *Zagładzie ludu…* może sprawiać wrażenie harmonijnego domknięcia akcji. Pojawiająca się w gospodzie para – lustrzane odbicie pary bohaterów z aktu pierwszego – tym razem zdaje się upodabniać do otaczających ich gości. Nie tylko noszą w sobie jakieś znamię pospolitości, ale nawiązują z miejscowymi rozmowę i to rozmowę prowadzoną obowiązującym dookoła językiem. Pomiędzy bohaterami rodzi się nić porozumienia, lecz ich bratanie się, dzięki któremu młoda para nie kończy jako zakąska, i tym razem jest znakiem ostatecznej degradacji człowieka i świata.

Nienawiść będąca esencją zepsutej tożsamości bohaterów Schwaba nie jest jednakże skierowana jedynie na zewnątrz, czego zdaje się dowodzić ostatni z „dramatów fekalnych" – schizofreniczno-maniakalna *Moja psia twarz*[309], której bohater – zapijaczony i „nadwrażliwy samodestruktor"[310] Józek Psia Morda w nienawistnych monologach unicestwia sam siebie. Postać Józka jest egzemplifikacją tego, co krytycy określają jako SCHWABdeutsch – odrębnego języka stojącego zarówno w opozycji do języka literackiego, jak i dialektu, jednocześnie języka kalekiego, pełnego kalumni, gramatycznych, leksykalnych i syntaktycznych uchybień. Józek, podobnie zresztą jak i inni bohaterowie Schwaba, powołuje siebie do istnienia tylko wtedy, gdy mówi, ale równocześnie sam siebie kamienuje językiem, bełkotem zlepionym z zapożyczonych fragmentów i odpadków językowych. Mówienie jest aktem niemalże czysto fizjologicznym, tak jak czynności seksualne, czy wydalanie. Również bohaterowie – „cielesne kubły na odpady" – jak określał ich austriacki pisarz – czym prędzej „wydalają" z siebie te językowe śmieci, przez co „akt mowy staje się zarazem obscenicznym aktem przemocy, przemocy przeciw językowi i samemu mówiącemu"[311]. Jak trafnie ujmuje specyfikę języka Schwaba badacz jego twórczości, Helmut Schödel, „w języku, jak i całym dziele Schwaba, nie ma miejsca na lipę, na zatajenia. Kiedy mówi się tym językiem, automatycznie nazywa się wszystko, co chętnie by się przemilczało albo powiedziało, owijając w bawełnę"[312]. Podobną strategię stosuje i Józek Psia Morda, a jest ona tym bardziej szokująca w porównaniu

---

309 Werner Schwab, *Moja psia twarz. Utwór teatralny w czterech scenach*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, [w:] idem, *Moja psia twarz…*

310 *Ibidem*, s. 76.

311 Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *„Na szczęście jesteśmy martwi" – język i jego (po)twory*, [w:] Werner Schwab, *Moja psia twarz*, Kraków 2009, s. 13.

312 *Rechot pierwotniaków…*, s. 19.

do poprzednich tekstów Schwaba, że bohater sam „zaszczekuje" siebie na śmierć. Podobnie jak ujadający za domem ukochany piec Rolfi, także odtrącony przez otoczenie, w pewnym sensie uwiązany na łańcuchu chorych międzyludzkich relacji Józek ujada na znienawidzony przez siebie świat. Jednak to nie on, a nieustannie prowokowany do ataku na swojego pana Rolfi w ostatniej scenie dramatu zrywa się z łańcucha i przegryza Józkowi gardło – jego pudło rezonansowe, przez które wydobywają się resztki spleśniałego języka.

Także poprzez język manifestuje się przesunięta na margines uwagi Schwaba tak zwana „kwestia społeczna". W depresyjnej konstatacji podsumowuje autor: „Kwestia społeczna pojawia się zawsze, nawet jeśli chodzi »tylko« o język. Odniesienie do rzeczywistości jest obecne już przez to, że żyjesz, a zniknie dopiero, kiedy umrzesz" („Süddeutsche Zeitung", 5 XI 1992). Nawiązując do gatunkowych parafraz Schwaba, można by więc pokusić się o nazwanie jego dramatów po prostu „komediami upadku", rozumianymi jednak nie tyle jako *Unterganskomödie,* ale raczej *Untergangsposse,* co pozwalałoby umieścić jego teksty w sieci powiązań z tradycją dramatu ludowego. Jest rzeczą oczywistą, że analizowanie dzieła Schwaba nie może prowadzić do jednoznacznych klasyfikacji gatunkowych, a każda próba sytuowania „dramatów fekalnych" w konkretnej tradycji literackiej będzie budzić niedosyt. Wielość inspiracji, zapożyczonych fragmentów, przeniesionych do tekstów odpadków języka sprawia, że dramaty Schwaba wymykają się gatunkowym definicjom. Pośród tych zachowanych fragmentów znaleźć można także i odpryski gatunku Volksstück, zatem nie będzie chyba przesadą twierdzenie, że nadają one dramatom Schwaba pewien charakterystyczny rys, od którego autor z taką zapalczywością starał się odżegnywać. Niechęć Schwaba do gatunku sięgającego do tradycji teatru ludowego była, zdaniem Helmuta Schödela, jednym z wielu elementów autoinscenizacji autora:

> Schwab nie chciał, żeby mu się dobrano do korzeni. Wolał nie ujawniać autobiograficznego podłoża, żeby nie uznano go za austriackiego geniusza. Nie chciał być zaliczony do nurtu literatury chłopskiej ostatnich lat, literatury, od której zalatuje oborą. Uważał, i to się teraz potwierdza, że jego koncepcja literacka ma format międzynarodowy, a że materiał i doświadczenie pochodzą akurat z tego kąta, to sprawa drugorzędna. Jego dzieło zdobędzie uznanie na innej płaszczyźnie, jako coś powszechnego. Wydawało mu się, że byłby to fałszywy trop, że sprowadzono by to zaraz do austriackiego regionalizmu. Temu chciał zapobiec[313].

Wysiłki Schwaba, rzekomo odcinającego się od „literatury chłopskiej ostatnich lat", jak przekonuje Schödel, wydają się mimo wszystko zdecydowanie mało przekonujące. Można by mieć zresztą uzasadnione wątpliwości, czy rzeczywiście parweniusz Schwab potrafił odciąć się od swoich korzeni, albo raczej, czy rzeczy-

313 *Ibidem*, s. 15.

wiście tego chciał. Spostrzeżeniom Schödela nie brak przenikliwości, ale i on zdaje się ulegać *image*'owi kontrowersyjnej gwiazdy pop, jaki roztaczał wokół siebie pisarz. Trudno zresztą oprzeć się tej kreacji, skoro nawet przedwczesna, tragiczna śmierć pisarza, oscylująca na granicy samobójstwa, może wydawać się makabrycznym i z premedytacją wyreżyserowanym spektaklem, będącym nieodłącznym elementem legendy Schwaba[314]. Ta ostentacyjna kreacja, niekiedy interesująca krytyków bardziej niż sama twórczość autora *Prezydentek*, mimo wszystko wydaje się jednym z kluczy do jego koncepcji teatru. Można się sprzeczać co do znaczenia tej artystycznej pozy, która dla Schwaba stała się sposobem życia, ale przecież nonsensem byłoby negowanie, że była ona sprytnie pomyślanym oszustwem, pozwalającym częstokroć przemycić do tekstu to, od czego ponoć Schwab tak gorliwie się odżegnywał. To zastanawiające, że Schödel wskazuje na strach Schwaba przed „dobieraniem się" do jego korzeni i utożsamianiem jego twórczości z literaturą „od której zalatuje oborą", ale jednocześnie zapomina o deklaracji samego pisarza. Gdy Schwab mówi: „Wszystkie moje historie mają wspólne pochodzenie, ludowy chlew i święto świni"[315], należy jego wyznanie traktować mimo wszystko niemalże dosłownie. Nawet pod ochronną powłoką gwiazdy pop, sytuującą Schwaba w innym porządku, nie potrafi on i chyba nie chce uciekać od możliwości tkwiących w tak ponoć wzgardzanej przez niego literaturze chłopskiej. Ale przecież tropienie śladów Volksstück w dramatach Wernera Schwaba nie powinno być priorytetem badań nad jego twórczością. Sytuowanie Schwaba w kontekście historii dramatu ludowego wydaje się wielu krytykom niemalże pierwszym skojarzeniem, na mocy którego przewijające się tu tak zasadnicze dla gatunku elementy jego poetyki pozwalają powiązać te teksty z tradycją ludowej komedii. A jednak już samo mówienie o podążaniu śladami jakiegokolwiek gatunku, w przypadku twórczości tego pisarza łamiące chyba wszystkie możliwe gatunkowe ramy, wydaje się mocno ryzykowne. Schwab z pewnością na różny sposób czerpie ze spuścizny dramatu ludowego, tak zresztą jak i z wielu innych gatunków, stylów, tekstów. Mówiąc językiem Schwaba – sięga po każde z narzędzi, które doprowadzi go do najbardziej obrzydliwego w swojej brutalności i obnażającego człowieka „wytrysku języka".

4. Telewizja – nowy teatr dla ludu?

Kiedy Schwab z impetem wkracza na niemieckojęzyczną scenę, nie ma konkurentów. Zarówno austriacki, jak i niemiecki teatr początku lat 90. wygląda niezwykle skromnie, wręcz ubogo. Jest to oczywiście szczególny czas, zwłaszcza dla

---

[314] Schwab umiera w wieku zaledwie 35 lat na skutek zatrucia organizmu alkoholem (miał 4,1 promila alkoholu we krwi). Jego ciało zostaje znalezione w noworoczny poranek 1994 roku w jego mieszkaniu w Grazu.

[315] Werner Schwab, *Königskomödien…*, s. 53.

poszukujących swojej nowej tożsamości Niemiec, w których emocje wywołane zburzeniem muru berlińskiego powoli opadają, a niedawny entuzjazm ustępuje miejsca chłodnej kalkulacji. W fazę przyśpieszonej transformacji wkracza również teatr, coraz żywiej reagujący na polityczną zawieruchę, społeczny chaos, ekonomiczną destabilizację w pierwszych latach po upadku komunizmu. Jednak poza problemem przeformułowania dotychczasowych paradygmatów, jakie wymusza na współczesnej sztuce rozpoczęta właśnie w Europie polityczno-społeczna rewolucja, na kształt teatru początku nowej dekady wpływ ma jeszcze jeden niebagatelny czynnik – powrót do teatru niedawnych gwiazd dramatu lat 60. i 70.

Schwab w żadnej mierze zdaje się nie wpisywać w tę polityczną dyskusję zagarniającą coraz silniej teatr europejski, a przynajmniej nie w taki sposób, jakiego można by oczekiwać od młodego autora debiutującego w tym wyjątkowym momencie. Zastanawiające jest, że kontrpropozycją dla jego dramatów nie jest w tym czasie twórczość tak aktywnych niedawno, a przede wszystkim społecznie i politycznie zaangażowanych (czego nie można powiedzieć o Schwabie) autorów jak Turrini, Mitterer, czy Kroetz. Doświadczeni *enfants terribles* z dość pewną już pozycją w teatrze europejskim nie wycofali się bynajmniej z życia artystycznego, ale poniekąd zniknęli z teatru, w czym nie należy upatrywać konsekwencji politycznych czy ekonomicznych mechanizmów, ale raczej świadomego wyboru autorów. Lata osiemdziesiąte są przełomowe w karierach wielu dramatopisarzy należących do zbuntowanego pokolenia czasów studenckiej rewolty, przynajmniej z jednego powodu – większość z nich zaczyna w tym czasie swoją przygodę z telewizją. Jeśli na początku lat 90. Schwab może „znokautować" niemieckojęzyczny dramat, to dzieje się to także dlatego, że jego poprzednicy, rozczarowani teatrem, rozpoczęli poszukiwania nowej formy kontaktu z publicznością i ulegli fascynacji masowym medium, jakim w latach 70. stała się właśnie telewizja. O ile jeszcze w latach 70. ucieczka od sceny do sztuki ekranu wydaje się jedynie przygodną miłostką (może z wyjątkiem fenomenu Fassbindera, traktującego teatr jedynie jako środek, film zaś jako ostateczny cel swojej pracy), o tyle w latach 80. dramatopisarze tracą dla dziesiątej muzy głowę. Powaby nowej kochanki, jak przyszłość pokaże jednak dość zwodnicze, dostrzega już w połowie lat 70. nie kto inny, jak Turrini:

> Tworząc dziś sztukę, tworzy się ją dla niewielu. Jedynie 4% ludności chodzi do teatru. Co czwarty Austriak czyta jedną książkę na rok. Na koncerty chodzą tylko maniakalni fanatycy. Tomy poezji ledwie osiągają nakład poradnika o wężach ogrodowych itd. Tworząc dziś kicz, zakłamaną rozrywkę, trudniąc się świadomym bądź nieświadomym wprowadzaniem w błąd ludności, robi się to dla wielu. Naprawdę wchłania się ogłupiające seriale telewizyjne i powieścidła, których w niemieckim obszarze językowym co roku sprzedaje się 214 milionów sztuk. Upraszczając i podsumowując, to oznacza, że: mamy kulturę masową, ale nie kulturę dla mas. Jako pisarz można przejść obok tego dylematu z zawiązanymi oczyma i czystą duszą. Takie zachowanie gwarantuje dwie rzeczy: że nazwą nas artystą i będziemy zupełnie nieskuteczni. Jeśli chce się

> powiedzieć coś szerokim rzeszom ludności, trzeba zejść z piedestału poety. Nie artysta jest ważny, lecz ludzie, o których mówi. Nie sztuka jest ważna, lecz forma, w której można rozmawiać z możliwie wieloma ludźmi. *Alpensaga*, którą razem z Pevnym piszemy dla telewizji, jest próbą pójścia w tym kierunku[316].

Refleksja Turriniego, niepozbawiona przecież racji, podkreśla fenomen telewizji, która w latach 70. staje się coraz potężniejszym medium, bożyszczem i obsesją społeczeństwa, masowo wykupującego kolorowe telewizory. Tylko w Niemczech Zachodnich w latach 1967–1978 sprzedano ponad półtora miliona kolorowych odbiorników, co oznacza, że co najmniej 20% społeczeństwa pozwoliło sobie na luksus posiadania w domu własnego kolorowego telewizora. Ale ów luksus, nawet jeśli zakupiony na kredyt, coraz szybciej stawał się standardem. Jak wynika z danych Austriackiego Urzędu Statystycznego, w samej tylko Austrii w 1990 roku 85,6% domostw miało zarejestrowany odbiornik telewizyjny[317]. Nastająca era telewizji, będącej najdostępniejszą, najbardziej oczywistą, a niekiedy i jedyną rozrywką dla mas, które bezskutecznie młode pokolenie dramatopisarzy próbowało przyciągnąć do teatru, stawała się dla nich faktem już w latach 70. Skądinąd rozpoznanie Turriniego wydaje się dość oczywiste – od lat 50. telewizja, a wcześniej przecież już kino, oferowały rozrywkę znacznie bliższą gustom mas niż repertuar teatrów, ale też z ekonomicznego punktu widzenia łatwiej dostępną dla przeciętnego obywatela. Recepcja twórczości pokolenia pisarzy końca lat 60. dowodzi więc, że traktowanie teatru jako medium mającego kształtować masowego odbiorcę i przedstawiciela ludu było pobożnym życzeniem. Być może Mittererowi, nieco na własną rękę poszukującemu widza w regionalnej knajpie lub na spontanicznie zaaranżowanej w wiejskiej remizie scenie, udawała się ta niełatwa sztuka docierania do tych grup odbiorców, które same z siebie nie były zainteresowane udziałem w szeroko pojętym życiu kulturalnym. Jednak w większości przypadków teatr, nawet jeśli z założenia miał zagarniać różne grupy społeczne, nie był, bo z wielu dość oczywistych względów nie mógł być, propozycją dla jednostek wykluczonych z publicznego dyskursu. Paradoksalnie zatem teatr *ex definitione* dla ludu był teatrem dla grup społecznie i ekonomicznie uprzywilejowanych. Jest więc rzeczą zrozumiałą, że kino i telewizja urastają do rangi prawdziwej sztuki dla ludu, podczas gdy teatr pozostaje wykwintną rozrywką dla mieszczan i intelektualistów.

Dla autorów stawiających sobie za cel tworzenia nie tylko sztuki o ludzie, ale przede wszystkim dla ludu, a więc – posługując się retoryką Turriniego – mających ambicje kreowania kultury dla mas, zwrot ku sztuce ekranu wydaje się decyzją oczywistą, wyrastającą z logicznej kalkulacji i czystego pragmatyzmu.

---

[316] Peter Turrini, *Lesebuch* 1: *Ein irrer Traum…*, s. 198.

[317] *Statistisches Handbuch für die Republik Österreich*, Hrsg. Österreichisches Statistisches Zentralamt, 17. Jahrgang, Neue Folge, Wien 1991, s. 96.

> To wcale nie jest kwestia medium jako takiego, a jedynie kwestia masowości. Telewizja zapewnia obecnie największą liczbę widzów, a zatem jest moim najukochańszym dzieckiem. Gdyby teatr albo słuchowisko lub wieczór autorski docierały do większej liczby ludzi niż telewizja, miałyby u mnie pierwszeństwo. Masa daje mi szczęście. Nie medium[318].

Bezwzględnie pamiętać trzeba jednak i o tym, że propozycje dla masowego odbiorcy, którego twórcy zaangażowanego teatru spotkać chcieli w sytuacji dla niego najbardziej naturalnej – w jego własnym domu, gdy po pracy zasiada wraz z rodziną przed telewizorem – miały nie tylko trafić do niego jak najkrótszą drogą, ale również wyostrzyć jego krytyczne spojrzenie na rzeczywistość. Jak więc widać, zastosowany tu mechanizm nie różni się zasadniczo od strategii zaangażowanego dramatu lat 60 i 70. Podobnie zresztą jak w przypadku teatru, także przygotowane przez dramatopisarzy propozycje dla telewizji miały dać odpór ogłupiającej widza kulturze masowej – w telewizji reprezentowanej przez banalne programy, w tym trywialny, ale od zawsze obecny w kulturze odłam Volkstheater, aspirujący jedynie do dostarczania publiczności niewymagającej rozrywki. Można mówić tu o pewnej podwójności medium, jakim jest telewizja. Z jednej strony bowiem przemysł filmowy i telewizyjny „przejmuje funkcję teatru ludowego”[319], z drugiej zaś strony telewizja oferuje programy bezpośrednio odwołujące się do tradycji bądź wyobrażeń o tradycji Volkstheater. Trzeba wyraźnie podkreślić także i to, że na długo przed tym, zanim do telewizyjnej ramówki trafiły adaptacje sztuk Sperra i Kroetza, realizacje filmowe Fassbindera czy społeczno-krytyczne seriale Turriniego i Mitterera, telewizja preferowała doskonale znany od lat Volkstheater w wykonaniu zespołów oferujących widzom prostą, niekiedy dość rubaszną rozrywkę, bazującą na prostackich żartach i farsowych gagach, stroniącą od jakiejkolwiek krytycznej refleksji. Jak podkreśla Bügner, w latach 70. w mediach masowych nie tylko silnie reprezentowany jest nurt teatru ludowego, ale też cieszy się on ogromną aprobatą widzów, niemniej trudno w programie telewizyjnym doszukiwać się innych propozycji niż produkcje Bayerische Komödienstadel, Ohsorg-Theater czy Millowitsch-Bühne, a zatem scen zorientowanych jedynie na komercję. Konsekwencje tak skonstruowanego programu telewizyjnego są również oczywiste i dobitnie wspominał o nich Turrini, gdy wskazywał na otumaniającą człowieka kulturę masową, utożsamianą z miałkimi powieścidłami i rodzinnymi serialami łudzącymi harmonijnym obrazem życia, a przez to utwierdzającymi widza w jego bierności wobec otoczenia. Na tle tego upudrowanego obrazu współczesnego świata, w którym dla bohaterów serialowej farsy największym problemem

---

[318] *Ich säße lieber in Bonn im Bundestag, Franz Xaver Kroetz antwortet auf Fragen…*, s. 49.

[319] Jürgen Hein, *Formen des Volkstheaters...*, s. 501.

egzystencjalnym wydaje się zakup meblościanki, a do rangi rodzinnej katastrofy urasta przesolenie ziemniaków, scenariusze pisane przez autorów realistycznego dramatu, takich jak Turrini czy Mitterer, nie są raczej lekką rozrywką na niedzielne popołudnie.

Łatwo zatem dostrzec, że zachodzi tu pewien paralelizm mediów. Mniej więcej w tym samym czasie krytyczna refleksja rozpoczęta przez autorów powołujących się na tradycje dramatu ludowego, lub w kontekście tej tradycji odczytywanych, przenosi się z teatru do filmu, a następnie telewizji. Gdy Fassbinder w roku 1969 decyduje się na adaptację *Pionieren in Ingolstadt*, a następnie *Katzelmacher*, odkrywa skuteczniejszy środek komunikacji z masowym odbiorcą, choć środek dostępny jeszcze dla wąskiego grona twórców. Pod koniec lat 80. trudno będzie jednak wskazać autora niemającego w swoim dorobku scenariusza filmowego lub telewizyjnego. Bez większych problemów można wyróżnić pewne charakterystyczne fazy tej ekspansji dramatu ludowego na szklany ekran. W latach 70. większość młodych autorów o ugruntowanej już pozycji w teatrze nie tyle pisze nowe scenariusze dla telewizji, co koncentruje się na przeróbkach swoich tekstów dramatycznych na użytek adaptacji filmowych i telewizyjnych. Analiza zwłaszcza późniejszych dramatów pozwala jednocześnie postawić tezę, że z czasem same teksty dramatyczne, nawet jeśli powstają z myślą o teatrze, są konstruowane na wzór filmowego scenariusza. Jest to z pewnością wynik nowych doświadczeń, wpływających na sposób pracy autora oraz strukturę dzieła, ale jednocześnie znak ich pragmatyzmu. W ten sposób powstaje bowiem dzieło, a może raczej pewien uniwersalny produkt zbudowany w taki sposób, aby można było przełożyć go na język różnych mediów. To „przekładanie" dramatów na język filmu jest poniekąd wpisane już w tekst, na co wskazują między innymi rozbudowane didaskalia opisujące przede wszystkim scenerię i ogólną atmosferę miejsca, ale przede wszystkim sposób segmentowania tekstu – Kroetz rezygnuje nawet z dzielenia dramatu na sceny, które zastępuje po prostu obrazami. Jak skuteczny jest to zabieg, świadczą dorobki artystyczne poszczególnych autorów. Co najmniej połowa dramatów Turriniego i Mitterera doczekała się ekranizacji, podobnie jak najbardziej popularne teksty Bauera i Kroetza. Twórczość ostatniego z wymienionych autorów jest zresztą doskonałym przykładem programowania tekstu na użytek wielu mediów. Bügner zauważa na przykład, że jeden z monodramów Kroetza *Weitere Aussischten* (Dalsze widoki) w roku 1975, w przeciągu zaledwie miesiąca doczekał się zarówno inscenizacji w Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, jak i adaptacji filmowej, zaś rok później był już transmitowany przez Bayerische Rundfunk jako słuchowisko. Tego rodzaju przykłady można oczywiście długo jeszcze mnożyć.

O wiele bardziej intrygujące niż adaptacje filmowe bądź radiowe tekstów dramatycznych wydają się jednak prace pomyślane bezpośrednio jako projekty dla telewizji, czyli scenariusze kilkuczęściowych seriali telewizyjnych. Już pionierski cykl Fassbindera *Acht Stunden sind kein Tag*, obejmujący pięć odcinków emitowanych w telewizji w roku 1972 i 1973, przełamywał dotychczasowy mo-

del serialu telewizyjnego prezentującego uładzony obraz społeczeństwa, serialu przedstawiającego jedynie pozorne konflikty i zwieńczonego szczęśliwym zakończeniem. Bohaterowie serialu Fassbindera to reprezentanci współczesnego proletariatu, każdego dnia mierzący się z problemami społecznej i materialnej dyskryminacji. Ich walka o byt i godność nie napawa jednak nadzieją, nie jest przykładem heroizmu zwieńczonego zwycięstwem. Naiwnego *happy endu* próżno dopatrywać się także w serialach Turriniego i Mitterera, dla których praca dla telewizji i filmu stanowi istotną część dorobku artystycznego. Turrini już w latach 70. rozpoczyna wraz z Wilhelmem Pevnym pracę przy *Alpensaga* (Saga alpejska) – sześcioczęściowym serialu prezentującym życie społeczności wiejskiej w pierwszej połowie XX wieku. Przedstawiając perypetie mieszkańców austriackich wsi w przełomowych historycznie momentach – w okresie I wojny światowej, Anschlussu oraz tuż po zakończeniu II wojny światowej – autorzy sagi opisują świat daleko odbiegający od stereotypowego wyobrażenia o wiejskiej sielance utrwalonego w literaturze i filmach ojczyźnianych. Na przełomie lat 80. i 90. Turrini, nadal pozostający pod wyraźnych wpływem telewizji, przygotowuje scenariusz kolejnego serialu – *Arbeitersaga* (Saga robotnicza), który będzie jednak jego ostatnią próbą dotarcia do szerokiej publiczności za pośrednictwem tego medium[320]. Ten ostatni z projektów telewizyjnych Turriniego, do niedawna jeszcze tkwiącego w przekonaniu, że telewizja jako nowe wcielenie teatru ludowego jest najwłaściwszą formą kontaktu z masami, głęboko rozczarował pisarza, ale też pozwolił mu na nowo uwierzyć w teatr. Kilka lat po zakończeniu swojej przygody z telewizją, a trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że w latach 80. Turrini prawdopodobnie rozpoznawany był bardziej jako scenarzysta filmowy niż autor dramatyczny, pisarz, pytany o powody swojego rozczarowania telewizją, tłumaczył jednemu z dziennikarzy:

> Siedzi przed panem nieudany scenarzysta telewizyjny. Dałem sobie z tym spokój, gdy pewien pan z ZDF powiedział mi po ostatnim odcinku *Robotniczej sagi*, że statystycznie rzecz biorąc, żaden spośród szesnastu milionów widzów nie obejrzał tej historii naprawdę od początku do końca. Wprawdzie film ten oglądało kilkanaście milionów ludzi, ale w tym czasie przełączali oni co najmniej dwa–trzy razy na inne kanały, by zobaczyć, co tam jest w programie. Być może przełączali dokładnie w chwili, gdy rozgrywała się decydująca scena miłosna. Widzowie siedzący na przedstawieniu mojej sztuki nie mogą w trakcie wyjść na chwilę do dyskoteki, na kawę albo do innego teatru[321].

---

[320] Turrini nie rezygnuje wprawdzie z pracy nad scenariuszami adaptacji filmowych tekstów dramatycznych, ale definitywnie porzuca pracę nad scenariuszami seriali telewizyjnych.

[321] Peter Turrini, *Ostatnie związki miłosne*…, s. 265–266.

Spostrzeżenia pisarza wydają się z dzisiejszej perspektywy oczywiste, choć z pewnością nie były tak oczywiste w okresie dynamicznego rozwoju telewizji. Można założyć, że pierwsze produkcje Fassbindera i Turriniego, a więc prace przypadające na koniec lat 60. i połowę lat 70., mogły być dla nich bardziej satysfakcjonujące, bo z czysto technicznych względów pozwalały na bliski kontakt z masowym odbiorcą. W pewnym sensie projekt serialu spełniającego funkcje teatru ludowego dla mas stracił sens w momencie rozrastania się przemysłu telewizyjnego. Zdaniem Turriniego, widz siedzący przed telewizorem dzięki bezpośredniości medium telewizji w istocie jest łatwo osiągalnym odbiorcą, ale niestety, nie poświęca się przedstawianej mu opowieści. Wykluczenie zaangażowania publiczności w przedstawianą jej historię odbywa się już na poziomie techniki, bowiem odbiorcy – jak zauważa pisarz – „Mają pilota w ręku i przeskakują z kanału na kanał” [322]. Oznacza to ni mniej, ni więcej, że „nikt nie chce oglądać opowieści od początku do końca”[323], a zatem także nie chce uczestniczyć w tym akcie komunikacji. Gdy Turrini definitywnie porzuca pracę dla telewizji, swoją niedawno rozpoczętą przygodę z tym medium nadal kontynuuje Mitterer. Jego transmitowana w latach 1991–1993 *Die Piefke-Saga* skłoniła jednak pisarza do podobnych wniosków co Turriniego.

> Wszędzie w Europie mamy zatem obecnie problem z telewizją. U nas w Austrii były wcześniej dwa programy telewizyjne. Wtedy można było pokazać ludziom coś cięższego. Jak włączyli jeden i im się nie podobało, to przełączali na drugi. Ale wcześniej czekali najpierw parę minut, aż zdali sobie sprawę: „tak, to jest coś, podoba mi się”. Teraz mamy 12 albo 13 programów, więc natychmiast przełączają po kolei wszystkie kanały. W zasadzie dla mnie to katastrofa[324].

To poczucie klęski doprowadziło więc pisarzy z powrotem do teatru – medium na swój sposób ułomnego, „selekcjonującego” widza i nadal postrzeganego stereotypowo jako rozrywka wyższego rzędu, w końcu medium niemającego takiej siły przebicia jak telewizja, będąca największym z możliwych „spektakli masowych”, trafiających w jednym czasie do kilku, kilkunastu, w skrajnych przypadkach kilkudziesięciu milionów widzów. Wreszcie teatru, który musi konkurować z coraz nowszymi mediami i formami kultury masowej, któremu coraz trudniej znaleźć swojego widza. A jednak tylko teatr, jak nie bez sentymentu zauważa Turrini, „dostarcza całej opowieści”[325].

---

[322] Peter Turrini, *Jesteśmy chodzącą obrzydliwością*, [w:] idem, *Wybór dramatów…*, s. 258–259.

[323] *Ibidem*.

[324] Ursula Hassel, Deirdre McMahon, *Interview mit Felix Mitterer…*, s. 22–23.

[325] Por. Peter Turrini, *Ostatnie związki miłosne…*



Ilustracja 30. Peter Turrini, Wilhelm Pevny i Dieter Berner podczas pracy nad *Alpensaga*, rok 1973

Źródło: Peter Turrini, *Lesebuch 3: Zu Hause bin ich nur hier am Theater*, Hrsg. S. Hassler, K. Siblewski, München 1999

ZAKOŃCZENIE

A może raczej: co nam zostało po klasykach? Jest to nieco prowokacyjne pytanie, bowiem zmusza do postawienia szeregu kolejnych pytań, na które odpowiedzi bynajmniej nie są tak oczywiste. Rzecz jasna, mowa tu o klasykach Volksstück, ale kto jest rzeczonym klasykiem i dlaczego, a w końcu, jakie znaczenie ma jego twórczość dla rozwoju przedstawianej tu tradycji? Sformułowanie pełnej, zadowalającej odpowiedzi prawdopodobnie jest niemożliwe. Tym bardziej że już samo mówienie o „klasykach Volksstück" może wydawać się nieporozumieniem, bo niby na podstawie jakich kryteriów można by ich wyłonić w przypadku tak płynnego, zmieniającego się w czasie i nieuchwytnego dla prób jakichkolwiek jednoznacznych ustaleń czy analiz, gatunku? Czy można postawić obok siebie Nestroya i Fleißer, Zuckmayera i Turriniego, Brechta i Kranewittera? Oczywiście, niektórzy krytycy i pisarze dość śmiało pogrywali sobie z tradycją Volksstück – Franz Xaver Kroetz powoływał się przecież jednocześnie na inspiracje dziełami Fleißer i Horvátha, jak i Brechta, Thomy i Anzengrubera. Ale Kroetz dostrzegał w swoich dramatach także ślady ręki Jezusa, więc może nie jest tu najlepszym przykładem operowania tradycją Volksstück. A może wręcz przeciwnie – może paradoksalnie to właśnie Kroetz przez przypadek i dość kuriozalnie, ale uchwycił jednak istotę Volksstück, gdy jasno dał do zrozumienia, że wyobraża sobie swoją twórczość jako kontaminację antynomicznych form i stylów, a nawet ideologicznych programów. Czy można bowiem mówić dziś o Volksstück inaczej niż jako o amalgamacie form? Czy autor powołujący się na tradycję gatunku Volksstück siłą rzeczy nie czerpie ze spuścizny będącej niejako kompilacją sprzeczności, a przez to wchodzi w grę z różnorodnymi aspektami literackimi, społecznymi, w końcu i politycznymi, jakie towarzyszyły gatunkowi na kolejnych etapach jego rozwoju? Czym jest mianowicie Volksstück, jeśli nie ową grą sprzeczności warunkujących trwanie gatunku?

Na koniec wróćmy zatem do początku. Wraz z upadkiem instytucji Volkstheater rozpoczyna się proces emancypacji Volksstück jako gatunku literackiego. Jedną z konsekwencji tej samodzielności jest zanikanie elementu rozrywkowego na rzecz krytyki i funkcji edukacyjnych. Trwająca od czasów Anzengrubera próba edukowania i umoralniania widza za pomocą dramatu ludowego, w możliwie jak największym stopniu wyzutego z żartu, a przynajmniej tego rubasznego, zyskuje swój pełny wyraz w krytycznym dramacie późnych lat dwudziestych XX wieku, przede wszystkim w dramaturgii Horvátha. Pewną przesadą byłoby jednakże upatrywanie w pisarzu zapalczywego moralizatora – jest on raczej krytycznym

obserwatorem, piszącym w poczuciu misji, którą jest skłonienie widza do autorefleksji, rozpoznania stanu swojej własnej zakłamanej świadomości i podjęcie próby zawalczenia o nią. Horváth podejmuje się więc nie lada wyzwania, tym trudniejszego, że adresat jego sztuk musi mierzyć się z nieprzeciętnymi problemami ekonomicznymi i społecznymi okresu międzywojnia. Tym, co zasługuje na szczególną uwagę w perspektywie postawionego na wstępie pytania, jest sposób przeformułowania przez pisarza konwencji gatunku Volksstück, wykorzystywania pewnych charakterystycznych dla niej elementów, ale w sposób krytyczny, poprzez zaprzeczenie ich początkowej funkcji. Mimo iż Horváth wyraźnie odcina się od tradycyjnego modelu Volksstück, nie waha się przecież sięgnąć chociażby do spuścizny Nestroya – klasyka wiedeńskiej komedii XIX wieku, niekwestionowanej gwiazdy teatru przedmiejskiego i *de facto* jego twórcy. Te inspiracje wydają się w pełni zrozumiałe – kunszt Nestroya nie tylko nie ma sobie równych we współczesnych mu czasach, ale znacznie poza nie wykracza. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że Nestroy jako pierwszy z twórców teatru ludowego tak wyraźnie odchodzi od niewinnej komedii w stronę społecznej krytyki podszytej może i humorem, ale wyjątkowo zjadliwym. Jego twórczość dramatopisarska i aktorska to anarchizujący żywioł. Nestroy w pełni jednak korzysta z możliwości improwizacji (w niemałym stopniu także z własnej popularności) i pozwala sobie niekiedy na wyjątkowo ostre przytyki w stronę władzy, nawet jeśli od czasu do czasu za swoje niepoprawne i nierzadko nazbyt polityczne żarty musi posiedzieć kilka dni w mamrze. Jest więc Nestroy kimś na kształt pierwszego rewolucjonisty w dziejach gatunku – reformatora eksponującego krytyczny wymiar Volksstück. Charakterystyczne dla jego dramatu elementy, takie jak choćby pesymistyczna wizja świata, ironia i czarny humor, objawiające się już na płaszczyźnie języka – pełnego frazesów, eksponującego mowę potoczną, poprzez którą pisarz obnaża świadomość swoich postaci i społeczny porządek – przetrwają w dramacie Horvátha, choć zostaną przeformułowane na użytek krytycznej Volksstück. Bez wątpienia można uznać Nestroya za pierwszego „rebelianta" teatru ludowego, dokonującego pierwszej próby tak krytycznej diagnozy społeczeństwa, choć krytyki obleczonej jeszcze w XIX-wieczny frak, krynolinę i perukę. Natomiast Horváth formułuje swój program odnowy gatunku w opozycji do starej tradycyjnej Volksstück, ale w znacznej mierze w oparciu o jej elementy. Jego *Gebrauchsanweisung* jest pierwszym tak wnikliwym studium gatunku i próbą rozliczenia się z jego tradycją. Efektem tej próby jest program odnowy Volksstück, a co najważniejsze, program ten zostaje zrealizowany w jego nowym, społecznie krytycznym dramacie. Podobnie jak Nestroy, również autor *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* wykracza poza utartą formę gatunkową – jego refleksja o Volksstück znajduje praktyczne zastosowanie, które w przyszłości stanie się podłożem dla kolejnych prób gry z konwencją gatunku, ale też jego dramat jest jawnie opozycyjny w stosunku do głównego nurtu literatury i do teatru, których schematy w znacznym stopniu przełamuje, jak i wobec obowiązującego systemu politycznego.

Ten pierwszy moment tak jawnie krytycznego rozrachunku z tradycją dramatu ludowego został po latach zinterpretowany przez krytykę jako pierwsza odnowa gatunku. Czy mówienie w kontekście dramaturgii przełomu lat 20. i 30. XX wieku o rzeczywistej odnowie gatunku jest uzasadnione, pozostaje kwestią nie do końca wyjaśnioną. Dramaty Zuckmayera, choć sceptycznie odnoszące się do zastanej rzeczywistości, podejmują problemy raczej pozorne, kwestie istotne z perspektywy społecznej krytyki są zmarginalizowane lub przedstawione powierzchownie, nic dziwnego, że jedyne wiarygodne w kontekście akcji dramatycznej rozwiązanie przypomina zakończenie bajki. Także Fleißer, mimo iż ucieka od schematu dramatów Zuckmayera, mimo iż jej diagnoza społeczna jest jednoznacznie negatywna i nieustępliwa wobec społecznych roszczeń, daleka jest od bezkompromisowości, jaką niosą ze sobą sztuki Horvátha, przekonanego o konieczności moralnego podźwignięcia jednostki. Niemniej dramat początku XX wieku, w wieloraki sposób odnoszący się do konwencji Volksstück, rozpoczyna nowy nurt w historii tej tradycji dramatycznej. Gdy Brecht eksperymentuje z dramatem ludowym, można już mówić o istnieniu co najmniej trzech dominujących w historii Volksstück nurtów. Po pierwsze, jest to tradycyjna Volksstück, a zatem reprezentowana przez teksty klasyków wiedeńskiej komedii ludowej z Raimundem i Nestroyem na czele. Jest to ten wiecznie żywy trzon gatunku, obecny nie tylko dzięki inscenizacjom tekstów kanonicznych, ale też znajdujący swoją kontynuację. W pewnym sensie do tego nurtu można zaliczyć nawet krytycznego, aczkolwiek bez wątpienia konserwatywnego Zuckmayera, nieodchodzącego zbyt daleko od uproszczonego schematu rozumienia „ludowości" i misji pisania „dla ludu". W końcu kontynuacji tego nurtu można upatrywać dziś w działalności takich scen, jak Millowitsch-Bühne czy Ohsorg-Theater, a zatem teatrów komercyjnych, nastawionych na niewymagającą rozrywkę dla mas, naiwny i nieszkodliwy żart bez ambicji szeroko pojętego edukowania widza. Kolejnym nurtem Volksstück jest, do pewnego stopnia biegnący paralelnie do krytycznego dramatu pierwszej połowy XX wieku, dramat nacjonalistyczny wykorzystujący tradycję teatru ludowego w celach propagandowych. Z oczywistych względów dramaturgia ta wygasa wraz z upadkiem narodowego socjalizmu. W opozycji do tego modelu kontynuacji Volksstück rozwija się nurt realistyczno-krytyczny, a zatem zaangażowany dramat, z którym utożsamiani są przede wszystkim Horváth i Fleißer. To właśnie do tej realistycznej, krytycznej dramaturgii lat 20. i 30. będą nawiązywali twórcy dramatu drugiej połowy XX wieku, ponownie – w okresie kryzysu końca lat 60. – sięgający do tradycji gatunku Volksstück.

To nagłe ożywione zainteresowanie tradycją Volksstück, rozbudzone przez debiutujące w czasie studenckiej rewolty pokolenie zbuntowanych pisarzy, postrzegające teatr jako miejsce kontestacji, wydaje się w pełni zrozumiałe. Pisarze sięgają bowiem do tradycji gatunku w momencie społecznego kryzysu, a jednocześnie występując przeciwko systemowi, będącemu dla nich synonimem opresji, przeciwstawiają się również dotychczasowemu modelowi teatru wyraźnie

nieadekwatnego do realiów, niespełniającego swojej społecznej misji. Nietrudno oczywiście zaobserwować, że ten nagły powrót do Volksstück w dużej mierze inicjowany jest przez samą krytykę, a z czasem staje się wręcz swego rodzaju modą wśród pokolenia debiutantów. Tylko nieliczni spośród młodych pisarzy, tacy jak: Fassbinder, Sperr, Kroetz, Bauer, Mitterer czy Turrini, w istocie sięgają do konwencji Volksstück i krytycznie wykorzystując tę spuściznę, formułują swoje społeczne diagnozy oraz próbują sprowokować dyskusję z publicznością. W przetworzeniu każdego z nich nowa krytyczna Volksstück zyskuje swój indywidualny wyraz. Podczas gdy Fassbinder oczekuje w swoim teatrze widza intelektualisty, wobec którego mógłby być krytyczny, w nadziei, że jedynie taki widz jest zdolny do pogłębionej autorefleksji, Kroetz marzy o porywaniu tłumów robotników, zaś Mitterer poszukuje swojej publiczności w wiejskiej knajpie. Podczas gdy Sperr obnaża pozory wiejskiej idylli, Bauer bez litości kpi sobie z artystów i miejskiej młodzieży, a swoją dezaprobatę dla środowiska współczesnych (pseudo)intelektualistów wyraża za pomocą groteskowych chwytów przywodzących na myśl raczej poetykę dramatu absurdu niż Volksstück. I wreszcie, gdy pisarze niemieccy chętnie widzą siebie jako „odnowicieli Volksstück", bezpośrednio nawiązują do tradycji dramatu Fleißer i Horvátha, a swoim dramatom nadają poważny ton, pisarze austriaccy podchodzą do spuścizny dramatu ludowego z większą swobodą, raczej szukają tkwiących w nim możliwości, otwierających drogę do ironicznej zabawy z konwencją, niż na siłę próbują wpisać się w poczet tak zwanych przedstawicieli tradycji gatunku. Każda z koncepcji dramatycznych wyżej wymienionych autorów jest na swój sposób intrygującą konfrontacją z dramatem ludowym, a raczej z jego konwencją – doskonale znaną wśród publiczności, a zatem budzącą określony horyzont oczekiwań, które *notabene*, w teatrze kontestatorów drugiej połowy XX wieku zazwyczaj zostają niespełnione, a nawet poważnie zawiedzione.

Ten aspekt – rozczarowywania oczekiwań widza – a także przeplatanie się antynomicznych form, grę swobodnych odniesień do tradycji gatunku, w końcu ujętą w ramy dramatu krytykę systemu i ostentacyjne wręcz społeczno-polityczne zaangażowanie, tak typowe dla dramatu lat 60. i 70., doskonale ilustruje twórczość Turriniego. W odróżnieniu od pozostałych autorów ruchu kontestacji Turrini zdecydowanie ucieka od prób jednoznacznego przyporządkowywania swoich tekstów do konkretnego gatunku, co nie zmienia faktu, że i on sięga do konwencji Volksstück. Z jednej strony Turrini sam klasyfikuje niektóre ze swoich tekstów jako przynależące do tradycji dramatu ludowego i snując bezpośrednią grę odniesień do gatunkowej ramy, dekonstruuje ją na oczach zdezorientowanej publiczności. Co więcej, pisarz – jak mogłoby się wydawać – dość niezobowiązująco igra z konwencją komedii ludowej, dokonując przeróbek i trawestacji kanonicznych tekstów. Autor wpisuje się w nurt krytycznej kontynuacji tradycji Volksstück w rozumieniu odnowy gatunku Horvátha, ale jednocześnie odwołuje się do spuścizny Nestroya i przekształca ją w niezależny od myśli dramatu lat

20. i 30., swój oryginalny sposób. Z drugiej jednak strony, Turrini jest również autorem tekstów pozostających w wyraźnej sprzeczności z modelem chłopskiej komedii czy ludowej operetki, co nie oznacza jednak, że nie można odczytywać ich jako współczesnej formy Volksstück. Jego *Polowanie na szczury* czy *Die Minderleister* są aktualną diagnozą sytuacji polityczno-gospodarczej, w których autor, krytykując rozwój kapitalistycznego społeczeństwa, obnaża współczesne zbrodnie systemu wobec jednostki, ale też człowieka wobec człowieka. Można pokusić się o porównanie bohaterów dramatów Turriniego do przedstawicieli zglobalizowanego ludu, a więc ludu istniejącego ponad podziałami kulturowymi i narodowymi, ale ludu połączonego tym samym statusem społecznym i ekonomicznym. Problemy bohaterów Turrriniego, ich dylematy i podejmowane decyzje wydają się determinować życie ludu właśnie w rozumieniu globalnym. W tym też sensie zaangażowany dramat Turriniego jawi się jako pomost między dramatem drugiej połowy XX wieku a niemiecką i austriacką dramaturgią ostatnich lat.

Powyższe spostrzeżenie niech będzie zatem pretekstem do krótkiej refleksji o najmłodszym dramacie niemieckojęzycznym. Trudno bowiem uciec od pytania o ślady tradycji Volksstück w dynamicznie rozwijającym się młodym dramacie, tym bardziej że w ostatnich latach zwykło się mówić o niemieckojęzycznej dramaturgii jako przejawie „nowego politycznego realizmu". Nie chcę stawiać tu pytania o to, czym dziś jest lub powinien być teatr polityczny ani dociekać istoty jego definicji, ale faktem jest, że młoda dramaturgia niemieckojęzyczna w ostatnim czasie nie stroniła od szeroko pojętego politykowania. W ciągu kilku ostatnich sezonów młodym autorom udało się podjąć szereg najaktualniejszych, jak się zdaje, a przy tym i niewygodnych tematów. Piszą więc o tym, co można nazwać kryzysem, zarówno ekonomicznym, jak i społecznym, uwzględniając całą gamę odcieni tego socjalnego impasu, którego – jak zwykli podkreślać – są nieodłączną częścią. Gdyby zastanowić się nad tym, co łączy twórców na przykład takich jak Philipp Löhle, Dirk Laucke czy Felicia Zeller, to z pewnością byłaby to szczególna umiejętność „destylowania" rzeczywistości, tak że kreowany w ich tekstach świat zyskuje rys „fikcyjnej autentyczności"[1]. Losy bohaterów tych społeczno-ekonomicznych analiz przypominają częstokroć losy samych autorów, bo ci zaczynali w pewnym sensie od pisania o sobie samych – przedstawicielach pokolenia trzydziestolatków, sfrustrowanych bezrobotnych z dyplomem wyższej uczelni, wiecznych praktykantach niemogących znaleźć stałej pracy lub mówiąc wprost: ofiarach nowoczesnego kapitalizmu. To ludzie bez perspektyw, o których na początku lat 90. pisała Felicia Zeller w *Immer einen hund gehabt/ plane crazy* (Od zawsze miałeś psa/ plane crazy), a którzy dekadę później powrócili w dra-

[1] Franziska Schlößer, Christine Bähr, *Die Entdeckung der „Wirklichkeit". Ökonomie, Politik und Soziales in zeitgenössischen Theater*, [w:] *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld 2009, s. 10.

matach Dirka Laucke *alter ford escort dunkelblau* (stary ciemnoniebieski ford escort, 2007) i *zu jung zu alt zu deutsch* (zbyt młodzi, zbyt starzy, zbyt niemieccy, 2009) oraz w każdym kolejnym tekście Philippa Löhlego – pierwszego rzecznika „(anty)kapitalistycznych wykolejeńców". Bohaterowie tych sztuk znajdują się poza światem, czyli poza społeczeństwem, jako jednostki nieproduktywne nie mogą stać się jego integralną, pełnowartościową częścią. Pozornie niczym się nie wyróżniają, jak pisano: „mają za mało pieniędzy, za mało czasu, nie mają pracy ani partnera, są gdzieś na boku, ale właśnie dlatego znajdują się w centrum uwagi"[2]. Dziś tym samym komentarzem można jednak opatrzyć większość współczesnych sztuk grywanych na niemieckich i austriackich scenach. Konsekwencje neoliberalnego rozwoju gospodarki, kapitalizm, a co za tym idzie, sens konsumpcji, przemiany stosunków społecznych, stały się w ostatnich latach nie tyle modnym tematem dla teatru, ile tematem społecznej debaty w ogóle – debaty prowadzonej w różnych kręgach i przybierającej różne formy. Pytania stawiane zatem przez młodych autorów, należących do pokolenia, którego społeczno-ekonomiczne transformacje dotykają – jak się zdaje – najbardziej drastycznie, bowiem zaraz na progu tak zwanej dorosłości, są w gruncie rzeczy pytaniami stawianymi głównie przez ekonomistów, socjologów, a w końcu i polityków. Krótko mówiąc: ta społeczna dyskusja zagarnia różne grupy społeczne i posługuje się przy tym odmiennymi językami – od naukowej definicji aż po artystyczną instalację[3].

Młodzi autorzy intensywnie włączyli się w tę społeczno-ekonomiczną debatę na temat konsekwencji rozwoju kapitalizmu, problemów demograficznych, bezrobocia, przyszłości jednostki w społeczeństwie, a więc zajęli się tym, co określić można mianem „społecznego kapitału". O kapitalistycznym wyzysku i zagubieniu w globalnej wiosce rządzącej się prawami rynku napisano w ostatnich latach tyle dramatów, że spokojnie można by wydawać je w tematycznych antologiach. Prym wiodą oczywiście teksty o młodych, dobrze wykształconych absolwentach bezskutecznie poszukujących pracy (Philipp Löhle, *supernova (wie gold entsteht)*, supernova. jak powstaje złoto, 2001; Oliver Kluck, *Warteraum Zukunft*, Poczekalnia przyszłość, 2010) i korporacjach kierujących się prostą filozofią zysków i strat, traktujących pracowników jedynie jako narzędzia służące do wypracowania dochodu brutto (Sybille Berg, *Hauptsache Arbeit*, Przede wszystkim praca, 2010; Thomas Arzt, *Grillenparz*, 2011; Lutz Hübner, *Die Firma dankt*, Firma dziękuje, 2011). Wszystkie te teksty układają się w historię o różnych formach niewolnic-

---

[2] http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier8/portraet-felicia-zeller/.

[3] Przykładem tego niech będzie chociażby projekt „Społeczny kapitał w momencie przełomu europejskiego społeczeństwa – wspólnoty, rodziny, pokolenia", w którym udział wzięli nie tylko naukowcy z kilku ośrodków badawczych – przede wszystkim uniwersytetów, instytutów socjologii, ale właśnie także i młodzi dramatopisarze, performerzy, artyści sztuk wizualnych.

twa XXI wieku – niewolnictwa budzącego się kapitalizmu Europy Wschodniej (Christoph Nußbaumeder, *Mit dem Gurkenflieger in die Südsee*, Z kombajnem do zbierania ogórków nad Pacyfik, 2005), „cywilizowanego" wyzysku obcokrajowców na Zachodzie (Felicia Zeller, Rozmowy z astronautami, 2010) i wyzysku mieszczącego się w ramach porządku prymitywnej siły (Ewald Palmetshofer, *tier. man wird doch bitte unterschicht*, zwierzęta. pod pokład proszę, 2010). Reakcją zwrotną samych ofiar tego systemu jest przemoc odpowiadająca przemocy, której same doświadczają, przy czym wymierzona w jednostki jeszcze słabsze (Dirk Laucke, *Für alle reicht es nicht*, Dla wszystkich nie starczy, 2009), ale również zobojętnienie i ucieczka od świata (Nis-Momme Stockmann, *Der Mann der die Welt aß*, Człowiek, który zjadł świat, 2010), albo też próba dekonstrukcji systemu poprzez zaprzeczenie mu (Philipp Löhle, *Gennate Gospodin*, Zwany Gospodinem, 2007). Oczywiście takie „grupowanie" jest zdecydowanym uproszczeniem, ale służy tutaj jedynie do nakreślenia ram pewnego zjawiska – zaangażowanego dramatopisarstwa bez osobistego zaangażowania autorów. Może to niesprawiedliwa ocena, ale zdaje się, że młodzi autorzy chętniej widzą siebie w roli społecznego denuncjatora, obnażającego kapitalistyczny system zza stolika w modnym klubie na Prenzlauer Berg, niż artysty prowokatora lub przewodnika tłumu protestującego przed budynkiem ministerstwa.

A jednak, kiedy obserwuje się dynamikę niemieckojęzycznego dramatopisarstwa w ostatnich latach, aż kusi, aby dopatrywać się powrotu na sceny tej fali, na której w latach 60. i 70. wypłynęli Peter Turrini, Martin Sperr czy Franz Xaver Kroetz[4]. Młode dramaty pobrzmiewają bowiem tą samą nutą społecznego manifestu co „dramaturgia szoku" drugiej połowy XX wieku. I choć dramat ludowy nie jest synonimem dramatu społecznie zaangażowanego, coraz częściej krytycy spoglądają na nową dramaturgię przez pryzmat tradycji dramatu ludowego, traktując jego krytyczny potencjał jako trafną etykietę dla tekstów najnowszych. Nasuwa się więc pytanie o słuszność takiego deszyfrowania. Jeśli przyjąć, że nowy realistyczny dramat ostatnich lat istotnie jest kolejną próbą odnowy gatunku, należy zadać sobie pytanie przede wszystkim o to, jakie inspiracje, płynące z twórczości przedstawicieli Volksstück w latach 20. i 60. XX wieku, odbijają się w tekstach autorów młodego pokolenia. W większości sytuowanie dramatów „politycznego realizmu" w tradycji dramatu ludowego wydaje się zdecydowanym nadużyciem. O wpisaniu nowej dramaturgii w ramy gatunku nie może decydować jedynie siła społecznego manifestu czy polityczny kapitał tych tekstów. Znów aktualna wydaje się konstatacja Leona Eppa, przestrzegającego przed traktowaniem kry-

---

[4] Por. Monika Wąsik, *Rückkehr des Volksstücks? Das neuste deutschsprachige Drama in Gegenüberstellung mit der Tradition des Volksstücks*, [w:] *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*, red. Katarzyna Grzywka-Kolago, Lech Kolago, Maciej Jędrzejewski, Robert Małecki, t. 1, Warszawa 2015, s. 91–101.

tycznego zaangażowania jako podstawowej i jedynej kategorii rozpoznawczej dla dramatów ludowych.

Ale nadużyciem byłoby także stwierdzenie, że współczesny dramat nie powraca dziś do tej kluczowej dla kręgu niemieckojęzycznego tradycji dramatycznej i teatralnej. Przykładem niech będzie twórczość, póki co jeszcze dość skromna, **Thomasa Arzta** – absolwenta wiedeńskiej teatrologii, który z niezwykłą zręcznością zdaje się operować pewnymi komponentami gatunku, nawet jeśli nie stara się bezpośrednio wpisywać swych dramatów w tę konkretną ramę gatunkową. W swoim debiutanckim dramacie *Grillenparz* (tytułowy Grillenparz to wzgórze na austriackiej prowincji, gdzie dorastał autor) Arzt umieszcza bohaterów na tle pocztówkowego landszaftu rodem z filmów ojczyźnianych. W tym urokliwym miejscu odbywa się spotkanie integracyjne pracowników pewnej korporacji, choć ów wieczorek przeznaczony na wzmacnianie więzi między pracownikami nie ma w sobie nic z idyllicznego nastroju. Arzt zręcznie igra z naszymi oczekiwaniami. *Grillenparz* to opowieść o ludzkiej brutalności, prymitywnych instynktach i zwierzęcych impulsach, opowieść o tyle szokująca, że przemoc przebywających na łonie przyrody bohaterów Arzta jawi się im jako coś zwyczajnego, wręcz przejaw zdrowej natury. To nie przypadek, że autor nadaje swoim bohaterom zwierzęce nazwiska (Jeleń, Bykowy, Robak, lub też przywołuje bajkowych bohaterów – Winni i Bambi). Ale grillujące na wzgórzu „mieszczuchy" nie tylko z nazwiska przypominają dzikie zwierzęta. Bohaterowie im bliżej obcują z przyrodą, tym bardziej ich niewinne spacerki przypominają polowanie. Myśliwy strzela do królików, aby później paradować z ich zwłokami przewieszonymi na swojej szyi, pani Jeleń i pan Bykowy polują na Florę, którą chcieliby zgwałcić na dziewiczym łonie natury, zaś Winni, w tym przypadku raczej drapieżny grizzly niż potulny Puchatek, morduje Bambi i jak zombie ociekając krwią spaceruje po lesie. Noszone na twarzach zwierzęce maski to wyjątkowo perwersyjny rekwizyt tej morderczo-seksualnej zabawy w plenerze. Przerażająca w tej antybajce jest nie tylko bezsensowna brutalność, ile reakcja jej bohaterów, próbujących dla dobra firmy zatuszować zbrodnię.

W swoim debiutanckim dramacie Arzt przewrotnie wykorzystuje romantyczne archaizmy, bawi się z mitami alpejskiego krajobrazu i wiejskiej sielanki i na ich bazie buduje prawdziwą kryminalną antyidyllę. W tym alpejskim koszmarze, w którym nawet szlaki górskie są malowane w barwach narodowych, ludzie są bardziej drapieżni niż dzikie zwierzęta i nawet chór pasikoników przygrywających w tle skoczną melodię „Rum ta ta taaa. Rum ta ta taaa" brzmi złowrogo. Jednak najwięcej w dramacie Arzta dzieje się już w samym języku, a ten w *Grillenparz* przypomina maszynę precyzyjnie wybijającą rytm, nie tyle rytm słów, co rytm pauz i przemilczeń. Także sami bohaterowie zdają się pogrążać w tej nieprzejrzystej dla nich materii języka, tonąc we frazesach i językowych kliszach, budując pozorne dialogi oparte na powtórzeniach i półsłówkach lub milcząc. Tożsamość bohaterów zdaje się konstytuować poprzez język i w konfrontacji jednostki z tym

co obce, inne, nieznane (dlatego milcząca Flora budzi tak mordercze instynkty). Język, jakiego używają bohaterowie, skłania myśliwego Robaka do gorzkiego rozpoznania ludzkiej natury:

> Wątpię w to, że człowiek jest zwierzęciem stadnym. Te społeczne kontakty tylko wypaczają. Komunikacja jest przeceniana, przede wszystkim ta werbalna. Przyzwyczaiłem się nic więcej nie mówić. Są bezpośrednie drogi, aby wyrazić potrzeby. Najczęstszymi problemami na tym świecie są językowe akty brutalizmu. W pewien sposób język zniszczył więcej ludzi niż jakiekolwiek inne medium[5].

Arzta fascynuje język, zwłaszcza dialekt, który w dramatach pojawia się przede wszystkim w nuconych przez bohaterów piosenkach, automatycznie powtarzanych wierszykach bądź komentarzach chóru. To właśnie w tych fragmentach manifestuje się jakiś odgórny porządek, jakiemu ulegają bohaterowie. Dialekt, który jako język mówiony sprawia wrażenie bardziej autentycznego i budzi zaufanie wśród posługujących się nim rozmówców, staje się narzędziem dla wyrażenia tego, co prymitywne i brutalne, tego, czego nie można z taką otwartością powiedzieć w *Hochdeutsch*. Zamierzeniem Arzta jest, jak mówi:

> Ujawniać pewien styl mówienia, charakterystyczny dla Austrii. Pewien oczywisty styl mówienia, który pobrzmiewa w codziennej polityce, zawarty w tej zabawnej, zdeformowanej gramatyce. Bo ten język jest w zasadzie zawsze czymś okrojonym, ma w sobie coś na wskroś niepoprawnego. Traktuje się to lekko i ostatecznie całkiem brutalne rzeczy zyskują słodki, niewinny wyraz[6].

Także w kolejnym dramacie Arzta – *Alpenvorland* (Przedalpie) – ciągle powracające hymny, piosenki, wierszyki pełnią niemalże funkcję liturgiczną i wyznaczają rytm akcji[7]. Nie przypadkowo także dramat ten przywodzi na myśl Horváthowski Bildungsjargon. Bohaterowie *Alpenvorland* – grupa trzydziestolatków i dawnych przyjaciół, którzy po latach spotykają się na pikniku, to tak zwana klasa średnia – odpowiednik Horváthowskich drobnomieszczan, próbujących utrzymać swój ekonomiczny status, zbudować pewien wizerunek siebie samych, a przez to awansować społecznie. W końcu wiadomo „klasa średnia to podstawa" – jak mawia jedna z postaci dramatu. Ale ich dążenie do stabilnego

---

5 Thomas Arzt, *Grillenparz*, „Theater heute" 2011, H. 6.

6 Anna Mayrhauser, *Ich bin mit halberten Herz ein Romantiker. Der österreichische Dramatiker Thomas Arzt über die Produktivität des Fremdseins und Besuche daheim*, http://www.deutschestheater.de/mediathek/att_2012_blog/interview_thomas_arzt/ [dostęp 15.06.2013].

7 Por. Wiltrud Hackl, *Chor der Identitätskrisen*, http://derstandard.at/1363708691076/Chor-der-Identitaetskrisen [dostęp 15.06.2013].

życia, którego symbolem ma być budowany przez Hannesa i Heidi dom, oparte jest na wyjątkowo słabych fundamentach. Szczytem spełnienia i miarą sukcesu okazuje się bowiem wycieczka do Czech czy budowa domu na wsi, który jest tylko jednym z punktów życiowego planu ułożonego na najbliższych dwadzieścia lat. Z mozołem konstruowany wizerunek postępowej klasy średniej zamyka się w metaforze niedzielnego grillowania – oczywiście grillowania nowoczesnego, bo na ruszcie zostają ułożone biokiełbaski. W grillowych wyziewach sojowych paluszków udających kiełbasy bohaterowie udający kogoś innego niż w rzeczywistości są filozofują o życiu, rodzinie i łączącej ich przeszłości. Te wypowiadane na fundamentach przyszłego domu gospodarzy, życiowe mądrości („tam, gdzie są ludzie, są też katastrofy"), przywodzące na myśl wyświechtane frazesy recytowane przez postaci z *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* lub *Kazimierza i Karoliny*, w efekcie prowadzą bohaterów do bijatyki, zerwania relacji nie tylko towarzyskich, ale też partnerskich.

Arzt wskazuje swoje literackie fascynacje bez zająknięcia: „To wielkie nazwiska – mówi. Czuję wielką miłość do Volksstück, co może wydać się nawet zabawne. I to chyba gdzieś się przewija w tekstach. Zaczęło się od Nestroya, później był Horváth, Werner Schwab i Peter Turrini. Także Ewald Palmetshofer". Gdy zatem Arzt mówi o swoich dramatach jako „Heimatstück", można mieć wrażenie, że to przyporządkowanie jest nieco intuicyjne. Jednocześnie pytany o to, czy czuje się autorem dramatów ludowych, odpowiada – już bez typowej dla autorów lat 60. pewności: „w sumie sam nie wiem, co to jest Volksstück, [...] Sztuki, które zajmują się ludem... To w końcu przecież też jest nieco problematyczne". Po chwili dodaję jednak, że może w istocie takie „przyporządkowanie gatunkowe nie jest wcale błędne"[8].

Ciekawe wydaje się i to, że wśród swoich lektur Arzt wymienia między innymi dramaty – debiutującego zaledwie kilka lat wcześniej – **Ewalda Palmetshofera**. Pewnego rodzaju pokrewieństwo Arzta z Palmetshoferem zdaje się zresztą dość widoczne zwłaszcza na płaszczyźnie języka. Strategią dramatopisarską Palmetshofera jest mianowicie podsłuchiwanie języka mówionego i spisywanie mowy potocznej – innymi słowy, rejestrowanie rzeczywistości w jej językowych przejawach. Dramatopisarza interesuje (podobnie jak Arzta) nie tyle sama treść, a sposób posługiwania się językiem, sposób werbalizowania myśli i sprawczość słów. W jednym ze swoich pierwszych dramatów – *sauschneidn* – Palmetshofer pozwala zamordować bohatera w akcie mówienia. Morderstwo odbywa się tu poprzez słowa, zaś ofiara nie jest obecna na miejscu zbrodni. Dramat jest bowiem zapisem słów dwóch kobiet – teściowej i synowej prowadzących, pod nieobecność syna i męża, jego gospodarstwo. Relacja Hansi i Rosi nie jest jednoznaczna – ich uczucia są mieszanką wzajemnej miłości i nienawiści, ale także strachu

---

[8] Anna Mayrhauser, *Ich bin mit...*

przed nieobecnym w domu mężczyzną, który znęca się nad obiema kobietami. Wolność i bezpieczeństwo gwarantuje im tylko trwałe zniknięcie mężczyzny. Raz zwerbalizowany plan pozbycia się męża i syna staje się obsesją obu kobiet, nie pozwala im przestać myśleć o potencjalnej ofierze. Podobnie jak bohaterowie *Sauschlachten* Petera Turriniego, którzy w słowach miejscowych notabli znajdują potwierdzenie dla planów zabicia chorego Valentina, także bohaterki Palmetshofera nie mogą zignorować znaczenia swoich słów.

To, co konstytuuje postaci w dramatach Palmetshofera i Arzta, to język, jakim się posługują, bo język determinuje struktury myślowe, decyduje o intensywności relacji między ludźmi, prowokuje do aktywności i przemocy, potrafi też usprawiedliwić przemoc, unieszkodliwić znaczenie brutalnych czynów. Znamienne jest również i to, że bohaterowie młodej dramaturgii powracają do dialektu – ich bohaterowie tkwią w dialekcie, który przesądza o ich sposobie doświadczania rzeczywistości, bądź balansują między byciem w dialekcie a byciem w sztucznej dla nich nowomowie. O ile bohaterki *sauschneidn* czują się w swoim jedynym naturalnym dla nich języku bezpiecznie, o tyle bohaterowie Arzta muszą już balansować między dialektem a nobilitującym ich, lecz całkiem im obcym językiem oficjalnym – swego rodzaju Bildungsjargon.

Bez wątpienia niemieckojęzyczny dramat ostatnich lat jest przykładem zaangażowanego pisarstwa, będącego częścią społeczno-ekonomicznej debaty o problemach ekonomicznej zapaści, bezrobocia, konsekwencjach rozwoju kapitalizmu czy jednostkach defaworyzowanych. W polu zainteresowań autorów, takich jak Thomas Arzt i Ewald Palmetshofer, ale także Philipp Löhle, Dirk Laucke, Felicia Zeller, czy Christopher Nußbaumeder, znajduje się zespół problemów, które ogniskują się wokół zagadnienia „społecznego kapitału". Naturalny wydaje się oskarżycielski ton tych sztuk, mogący przypominać wręcz próbę obywatelskiego buntu przeciwko systemowi i obronę jednostek defaworyzowanych. Czy jednak młode pokolenie dramatopisarzy sięgnie lub może już sięga po tak głęboko osadzoną w kulturze konwencję, aby za jej pomocą denuncjować opresyjny system, tak jak czynili to Horváth bądź Turrini? Dopatrywanie się w twórczości większości młodych autorów piszących dziś teksty krytyczne i społecznie zaangażowane choćby śladów inspiracji Volksstück wydaje się nadużyciem – to nie potencjał krytyczny tych sztuk przesądza o ich przynależności do gatunku. Każda sytuacja kryzysowa, załamanie się układu społecznego czy stan konfliktu będzie stymulował powstanie zaangażowanego dramatu, co nie oznacza jednak, że jego twórcy jako narzędzia krytyki użyją Volksstück. Z drugiej jednak strony nie można pominąć współczesnych tendencji dramatycznych wyraźnie nawiązujących do tak głęboko zakorzenionej w niemieckojęzycznej literaturze i praktyce teatralnej tradycji, jaką jest Volksstück – przykładem mogą być właśnie dramaty Thomasa Arzta i Ewalda Palmetshofera.

Można postawić jeszcze jedno pytanie – skądinąd istotne w perspektywie rozważań nad Volksstück w ogóle – o to, jakie znaczenie dla odnowienia gatunku

ma autorska świadomość tej tradycji literackiej i teatralnej. Czy próbom odnowy tej tradycji nie powinna towarzyszyć refleksja *stricte* gatunkowa? Staraniom o przywrócenie teatrowi Volksstück podejmowanym przez Horvátha, czy w późniejszych latach także i Brechta, towarzyszyła próba sformułowania manifestu odnowy gatunku. Nawet twórcy debiutujący w latach 60., aczkolwiek mało zainteresowani formułowaniem manifestu nowej Volksstück, mimo wszystko odwoływali się – nawet jeśli nie zawsze trafnie – do spuścizny gatunku, choćby już poprzez próbę określenia podmiotu proklamowanej przez autorów społecznej rewolucji (co akurat wydaje się kluczowe dla określenia ram dramatu ludowego, na każdym etapie rozwoju gatunku). Definiowanie dziś pojęcia „Volk" w dobie społeczeństwa globalnego jest być może jeszcze bardziej problematyczne niż w okresie konstytuowania się i wcześniejszych odnów gatunku. Rozważając zatem kwestie ewentualnego ożywienia tej tradycji w najnowszym dramacie, można by pokusić się więc o odwrócenie tej perspektywy i przeniesienie swojej uwagi z tak zwanego „ludu", czyli adresata i bohatera dramatu ludowego, na jego autorów. Być może rozpatrując dziś problem gatunkowej przynależności nowych tekstów, należałoby w większej mierze uwzględniać również autorską deklarację, niekoniecznie zaś jedynie gatunkowe przyporządkowanie. I nie chodzi tu bynajmniej o deklarację wyrażoną jedynie w formie literackiego manifestu. W końcu Turrini bądź Kroetz, mając na uwadze rewolucyjny potencjał uprawianego przez nich teatru i wierząc w jego sprawczość, solidaryzowali się z ludem nie tylko na papierze.

Trudno snuć przypuszczenia o przyszłości Volksstück, której próba opisu zawsze była obarczona ryzykiem. Jedno jest pewne i nie wymaga ani gromadzenia dalszych dowodów potwierdzających zawiły życiorys tego gatunku, ani spoglądania w kryształową kulę. Czynniki określające gatunek Volksstück są historycznie zmienne, stąd też Volksstück powinno badać się w kontekście aktualnie panujących warunków, nie zaś jako raz ukształtowaną, niezmienną formę gatunkową, nieulegającą historycznym sprzecznościom. Liczne metamorfozy gatunkowe skłaniają, aby rozpatrywać rozwój gatunku nie pod kątem historycznej ciągłości, ale w jego punktach zwrotnych, momentach przełomowych, jednak przełomowych nie tyle z punktu widzenia literaturoznawstwa, co ulegającego przemianom i wpływom społeczeństwa. Zasadniczym pytaniem powinno być zatem pytanie właśnie o społeczny, polityczny, a wreszcie i ekonomiczny kontekst towarzyszący krystalizowaniu się na nowo gatunku Volksstück w różnych momentach historycznych, jak również pytanie o wpływ Volksstück na kształtujące ją otoczenie i powstawanie samej historii.

ZUSAMMENFASSUNG

Für die deutschsprachige Literatur und das Theater ist das Volksstück weitaus mehr als nur eine literarische Form oder eine Theatertradition, es ist fast eine gewisse Denk- und Daseinsweise im Netzwerk der gesellschaftlichen Beziehungen. Diese sehr plastische Gattung, deren Fortdauer auf weit aufgefassten „Transfusionen" zwischen Theater und Gesellschaft beruht, spiegelt ein komplexes Netz kultureller Relationen und Zusammenhänge wider. Mit anderen Worten: das Volksstück ist eine Art kulturelles Phänomen und daher scheint seine Beschreibung aus lediglich literaturwissenschaftlicher Sicht, ohne Berücksichtigung breiter sozialer, politischer und auch ökonomischer Kontexte schier unmöglich.

Das Buch ist ein Versuch der Analyse des Volksstück-Phänomens im Hinblick auf die Wendepunkte in seiner Entwicklung und die wichtigsten Aspekte der Gattung. Das erste Kapitel in Form eines historischen Berichts betrifft die Herkunft des Volksstücks, seine Poetik, sowie auch das Phänomen der Entstehung, der Rezeption und der Bestimmung dieser Gattung. Dargestellt werden die Geschichte des Volksstücks und der sozial-politische Hintergrund seiner Entwicklung im 18. und 19. Jahrhundert. Von Bedeutung ist darüber hinaus der Überblick über bisherige Definitionen dieser Drama- und Theaterform, sowie die Charakteristik neuer literarischer und bühnentechnischer Tendenzen um die Jahrhundertwende (z.B. bei Ferdinand Raimund und Johann Nestroy). Der zweite und dritte Teil des Buches fokussieren die Tradition des Volksdramas im Rekurs auf einige relevante Aspekte der Werke von Autoren, die diese Tradition in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Ödön von Horváth, Bertolt Brecht) und nach dem II Weltkrieg (u.a. Wolfgang Bauer, Felix Mitterer, Peter Turrini) wiederaufnahmen. Die in diesem Kontext grundlegende Frage lautet, ob die von oben genannten Autoren vorgeschlagene radikale Verwandlung des Volksstücks tatsächlich als eine Fortsetzung der Gattung gelten kann, und wenn ja, auf welche Art und Weise die bisherige Ästhetik des Volksstücks darin verwendet bzw. überwunden wird. Die Autorin vergleicht die Ästhetik des traditionellen Volksstücks (Alt-Wiener-Volksstück) mit den realistischen Stücken der 20er und 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts (vertreten u.a. von Horváth) und untersucht den Einfluss der kritischen Dramaturgie auf das dramatische Schaffen der Autoren, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts debütierten.

Die Studie präsentiert ausgewählte Aspekte der Geschichte und der Problematik der Gattung mit Berücksichtigung der mitspielenden äußeren Faktoren und zeichnet dadurch nicht nur ein literarisches, sondern auch ein kulturelles

Bild. Das Volksstück wird als eine Zusammensetzung komplexer kultureller Bindungen betrachtet. Laut der Autorin soll das Volksstück als eine Gattung „in Bewegung“ angesehen werden, die den historischen Umwälzungen unterliegt und sich an sie anpassend doch ihre immanenten Eigenschaften behält. Daher müsste man sie nicht aus der Perspektive historischer Kontinuität betrachten, sondern eben in den Wendemomenten, die nicht vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt bahnbrechend sind, sondern eher im Hinblick auf die sich umwandelnde Gesellschaft.

BIBLIOGRAFIA

Podmiotowa

Anton M., *Mit Brecht über Brecht hinaus*, „Theater heute" 1968, H. 3.
Arzt T., *Grillenparz*, „Theater heute" 2011, H. 6.
Bauer W., *Sztuka teatru*, Sulejówek 2005.
Bernhard T., *Maiandacht. Ein Volksstück als wahre Begebenheit*, [w:] idem, *Werke*, Bd. 17, *Dramen* III, Hrsg. M. Huber, B. Judex, Frankfurt am Main 2010.
Brecht B., *Gesammelte Werke* 17. *Schriften zum Thema* 3., Frankfurt am Main 1990.
Brecht B., *Pan Puntila i jego sługa Matti*, przeł. S. J. Lec, [w:] idem, *Trzy dramaty*, Warszawa 1953.
Fleißer M., *Alle meine Söhne. Über Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder und Franz Xaver Kroetz*, „Theater heute", Jahressonderheft 1972.
Fleißer M., *Briefwechsel 1925–1974*, Frankfurt am Main 2001.
Fleißer M., *Gesammelte Werke*, Hrsg. G. Rühle, Frankfurt am Main 1972–1989.
Fleißer M., *Wczesne spotkania*, przeł. K. Wierzbicka, „Dialog" 1998, nr 2.
Gleich A., *Untertanenliebe. Ein Volksstück mit Gesang*, Wien 1809.
Grillparzer F., *Grillparzers Werke in sechs Bänden. Erinnerungsblätter 1822–1871*, Bd. 6, Wien 1924.
Hebbel F., *Sämtliche Werke*, Hrsg. R. M. Werner, Bd. 10, Berlin 1904.
Horváth von Ö., *Der ewige Spießer*, Wien 1965.
Horváth von Ö., *Dramaty zebrane*, t. 1–2, Warszawa 2012.
Horváth von Ö., *Gebrauchsanweisung*, [w:] idem, *Kasimir und Karoline. Volksstück*, Stuttgart 2009.
Horváth von Ö., *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Hrsg. T. Krischke, Frankfurt am Main 1988–2001.
Horváth von Ö., *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Hrsg. K. Kastberger, Frankfurt am Main 2001.
Kringsteiner F., *Othello, der Mohr in Wien*, Wien 1806.
Kroetz F. X., *Chałupnicza robota*, przeł. G. Sinko, „Dialog" 1972, nr 10.
Kroetz F. X., *Das Nest*, [w:] idem, *Mensch Meier und andere Stücke*, Hrsg. M. Sperr, Berlin, Darmstadt , Wien 1984.
Kroetz F. X., *Form ist der Taller von dem man ißt*, [w:] *Franz Xaver Kroetz*, Hrsg. O. Riewoldt, Frankfurt am Main 1988.
Kroetz F. X., *Górna Austria*, przeł. H. Kajzar, „Dialog" 1973, nr 12.
Kroetz F. X., *Horváth von heute für heute*, [w:] *Über Ödön von Horváth*, Hrsg. Dieter Hildebrandt, Traugott Krischke, Frankfurt am Main 1972.
Kroetz F. X., *Ich säße lieber in Bonn im Bundestag, Franz Xaver Kroetz antwortet auf Fragen von „Theater heute"*, „Theater heute" 1973, H. 2.

Kroetz F. X., *Interview*, [w:] idem, *Bauern sterben*, Frankfurt am Main 1987.
Kroetz F. X., *Über die Maßnahme von Bertolt Brecht*, [w:] idem, *Ein Lesebuch. Franz Xaver Kroetz – Stücke / Polemik / Gespräche / Filme / Hörspiele / Analysen*, Hamburg 1983.
Kroetz F. X., *Zu Bertolt Brechts 20. Todestag*, [w:] *Franz Xaver Kroetz – Positionen des Dramas*, Hrsg. H. L. Arnold, T. Buck, „Text+Kritik" 1977, H. 57.
Meisl K., *Othellerl, der Mohr von Wien oder die geheilte Eifersucht parodierende Posse in drei Aufzügen*, [w:] *Programmbuch Burgtheater*, nr 60, Wien 1990.
Mitterer F., *Die Tiroler Volksschauspiele und der Wirbel um Stigma*, [w:] idem, *Stigma. Eine Passion*, Brehme 1983.
Mitterer F., *Gaismair. Ein Theaterstück und sein historischer Hintergrund*, Innsbruck 2001.
Mitterer F., *Interview*, [w:] *Felix Mitterer. A critical introduction*, eds. N. J. Meyerhofer, K. E. Webb, California 1995.
Mitterer F., *Johanna oder die Erfindung der Nation*, Innsbruck 2002.
Mitterer F., *Kein Platz für die Idioten. Anmerkungen zum Stück*, [w:] idem, *Kein schöner Land*, Innsbruck 1987.
Mitterer F., *Teatr zaangażowany*, Sulejówek 2002.
Nestroy J. N., *Einen Jux will wir sich machen*, Stuttgart 2006.
Nestroy J. N., *Häuptling Abendwind oder das gräuliche Festmahl*, [w:] *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Hrsg. F. Brukner, O. Rommel, Bd. 14, Wien, 1974.
Nestroy J. N., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Hrsg. J. Hein, J. Hüttner, W. Obermaier, W. E. Yates, Bd. 15, Wien 1977.
Raimund F., *Sämtliche Werke*, Hrsg. F. Brukner, E. Castel, Bd. 5, München 1966.
Schwab W., *Königskomödien*, Graz, Wien 1992.
Schwab W., *Moja psia twarz. Utwór teatralny w czterech scenach*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] idem, *Moja psia twarz*, Kraków 2009.
Schwab W., *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM*, [w:] idem, *Fäkaliendramen*, Graz, Wien 2007.
Schwab W., *Zagłada ludu, albo moja wątroba jest bez sensu*, przeł. J. St. Buras, „Dialog" 1994, nr 6.
Sperr M., *Bayerische Trilogie*, Frankfurt am Main 1972.
Sperr M., *Plädoyer für eine bayerische Literatur. Über einen Aspekt dieses Buches*, [w:] *Bayerisches Lesebuch. Geschichten, Szenen und Gedichte aus fünf Jahrhunderten*, Hrsg. G. Deckart, G. Kapfhammer, München 1971.
Turrini P., *Die Minderleister. Dramen*, Hrsg. S. Hassler, Berlin 2011.
Turrini P., Hassler S., *Jedem das Seine. Ein Volksstück*, Wien 2010.
Turrini P., *Mój Nestroy*, przeł. M. Leyko, „Dialog" 2010, nr 3.
Turrini P., *Podejrzenia*, przeł. D. Żmij-Zielińska, „Dialog" 1995, nr 2.
Turrini P., *Polowanie na szczury*, przeł. K. Białek, „Dialog" 1975, nr 4.
Turrini P., *Rozznjogd/Rattenjagd, Sauschlachten*, Hrsg. S. Hassler, Frankfurt am Main 2004.
Turrini P., *Sauschlachten. Ein Volksstück*, [w:] idem, *Lesebuch* 1: *Ein irrer Traum*, Hrsg. S. Hassler, K. Siblewski, München 1999.
Turrini P., *Texte, Daten, Bilder*, Hrsg. W. Schuch, K. Siblewski, Frankfurt am Main 1991.
Turrini P., *Turrini Lesebuch* 2: *Stücke, Film, Gedichte, Reaktionen etc.*, Hrsg. U. Birbaumer, Wien 1983.

Turrini P., *Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc.*, Hrsg. U. Birbaumer, Wien 1978.
Turrini P., *Turrini Rede anläßlich der 75-Jahr-Feier der Wiener Urania*, [w:] *Turrini Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc.*, Hrsg. U. Birbaumer, Wien 1978.
Turrini P., *Wie verdächtigt ist der Mensch. Wortmeldungen*, Berlin 2010.
Turrini P., *Wybór dramatów*, Sulejówek 2000.
Zuckmayer C., *Als wär's ein Stück von mir*, Frankfurt am Main 1971.
Zuckmayer C., *Das Bühnenbild im Spiegel der Kritik*, Hrsg. B. Glauert, Frankfurt am Main 1977.

Przedmiotowa

Adam Ch., *Lesen unter Hitler. Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich*, Frankfurt am Main 2013.
Adorno T., *Reflexion über das Volksstücks*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1996.
Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Neue Ausgabe, Hrsg. R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn, H[ermann] Marggraff, Bd. 7, Altenburg, Leipzig 1846.
Anton B., *Ein bayerischer Dichter – Zum Theater Martin Sperrs*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1988, Bd. 24: *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, Hrsg. G. Lambroisse, G. P. Knapp, Amsterdam 1988.
Arnold H. L., *Als Schrifftsteller leben*, Hamburg 1979.
Asper H. G., *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken*, Wien 1975.
Assenmacher K. H., *Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders*, [w:] *Sprachnetze*, Hrsg. Ch. G. Rump, Hildesheim 1976.
Aust H., *Gottes rote Tinte. Zur Rechtfertigung der Zensur in der Restaurationszeit*, [w:] *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze*, Hrsg. W. E. Yates, U. Tanzer, Wien 2006.
Aust H., Haida P., Hein J., *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989.
Bachtin M., *Problem gatunków mowy*, [w:] idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
Back-Vega P., *Theater an der Wien. 40 Jahre Musical in zwei Akten mit Prolog, Entr'Acte und Schlussapplaus*, Wien 2008.
Balbus S., *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
Balme Ch., Lazarovicz K., *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991.
Barnett D., *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*, Leipzig 2012.
Bärnthaler M., *Der gegenwärtige Forschungsstand zum österreichischen Volksstück seit Anzengruber*, Graz 1976 [maszynopis dysertacji].
Bartels A., *Die sogenannte Heimatkunst*, „Der Kunstwart" 1900, nr 13 i 14.

Bartsch K., *Scheitern im Gespräch. Beobachtungen zu typischen Kommunikationssituationen in Horváths Volksstücken*, [w:] *Horváth-Diskussion*, Hrsg. K. Bartsch, U. Baur, D. Goltschnigg, Kronberg 1976.
Basil O., *Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1967.
Bauer A., *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich 1952.
Bauer A., *200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788–1988*, Wien 1988.
Bauer R., *Laßt sich koaxen. Die kritische Frösch' in Preußen und Sachsen. Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich*, Wien 1977.
Baumgart R., *„Dürfen Opfer schön sein?"*, „Spectaculum" 1974, nr 21.
Becker P., *Michael Merschmeier im Gespräch mit Franz Xaver Kroetz*, „Theater heute", Jahrbuch 1985.
Berczik A., *Ödön von Horváth*, [w:] *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts: Einzeldarstellung*, Hrsg. H. Haase, Berlin 1988.
Berlau R., *Aus einem Gespräch mit Hans Bunge*, [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"*, Hrsg. H. P. Neureuter, Frankfurt am Main 1987.
Bettelheim A., *Briefe*, Bd. 1, Stuttgart, Berlin 1902.
Betten A., *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*, Heidelberg 1985.
Białek E., *Prowokatorzy i obrońcy ludu. Formy zaangażowania w literaturze austriackiej drugiej połowy XX wieku*, Wrocław 2002.
Białek E., *Wolfgang Bauer i jego estetyka negacji*, [w:] W. Bauer, *Sztuka teatru*, Sulejówek 2005.
Biberhofer R., *125 Jahre Theater an der Wien, 1801–1926*, Wien 1926.
Bobinac M., *Der kleine Mann auf der Bühne. Aufsätze zum deutschsprachigen Volksstück im 20. Jahrhundert*, Wrocław 2005.
Body L., *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795*, Frankfurt am Main 1977.
Borowski M., Sugiera M., *„Na szczęście jesteśmy martwi" – język i jego (po)twory*, [w:] W. Schwab, *Moja psia twarz*, Kraków 2009.
Brandt K., *Die Dissoziation eines Schriftstellers in den Jahren 1934–1936: Ödön von Horváth und H.W. Becker. Fünf Thesen zu Horváths Eintritt in den Reichsverband Deutscher Schriftsteller am 11.07.1934*, Humboldt-Universität zu Berlin 2006 [maszynopis dysertacji].
Braulich H., *Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung*, Berlin 1976.
Brecht B., [*Zum Formalismus*], [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"*, Hrsg. H. P. Neureuter, Frankfurt am Main 1987.
Brecht B., *Anmerkungen zum Volksstück*, [w:] *Brecht Versuche 22–24*, Berlin 1950.
Brecht B., *Arbeitsjournal 1938–1955*, Hrsg. W. Hecht, Berlin, Weimar 1977.
Brecht B., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Werke 26. Journale 1*, Frankfurt am Main 1994.
Brecht B., *Notizen über die Formalismus*, [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"*, Hrsg. H. P. Neureuter, Frankfurt am Main 1987.
Brecht B., *Notizen über realistische Schreibweise*, [w:] idem, *Gesammelte Werke*, Bd. 19, Frankfurt am Main 1967.
Brecht B., *Volkstümlichkeit und Realismus*, [w:] idem, *Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Frankfurt am Main 1967.

Breßlein E., *Völkisch-faschistoides und nationalistisches Drama. Kontinuitäten und Differenzen*, Frankfurt am Main 1980.
Buck T., *Die Stille auf der Bühne. Zum dramatischen Verfahren in den Volksstücken Ödön von Horváth*, „Recherches Germaniques" 1979, nr 9.
Buddecke W., Fuhrmann H., *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR. Kommentar zu einer Epoche*, München 1981.
Bügner T., *Annäherungen an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Lang 1986.
Bukovsky J., *Die Außenseiterproblematik in Peter Turrinis Stücken „Sauschlachten" und „Der Riese von Steinfeld"*, Wien 2005.
Büttner U., *Weimar. Die überforderte Republik 1918–1933*, Stuttgart 2008.
Carl R. P., *Franz Xaver Kroetz*, München 1978.
Carl R. P., *Zur Theatertheorie des Stückeschreibers Franz Xaver Kroetz*, „Text+Kritik" 1978, H. 57.
Carsten F. L., *Die Erste Österreichische Republik im Spiegel zeitgenössischer Quellen*, Wien, Köln, Graz 1988.
Chotjewitz P. O., *Ich habe keine Zukunft als Stückeschreiber*, [w:] *Chronik und Bilanz eines Bühnenjahres der Zeitschrift „Theater heute"*, Berlin 1969.
Cocalis S., *The Politics of Brutality. Toward a Definition of the Critical Volksstücks*, „Modern Drama" 1981, vol. XXIV, nr 3.
Crößmann H., *Zum sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters*, „Zeitschrift für Volkskunde" 1975, Jg. 71.
Crumbach F. H., *Die Struktur des Epischen Theaters. Dramaturgie der Kontraste*, Braunschweig 1960.
Csáky M., *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay*, Wien 1998.
Csáky M., *Operetka wiedeńska, jej ideologia i funkcje*, przeł. M. Brylińska, K. Sadkowska, M. Chmurski, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2013, nr 1–2.
Csendes P., Opll F., *Wien. Geschichte einer Stadt. Von 1790 bis zur Gegenwart*, Bd. 3, Wien 2006.
Czeike F., *Historiches Lexikon Wien*, Bd. 5, Wien 2004.
Dach T., *Das moderne Volksstück*, Zürich 1978.
Daiber H., *Deutsches Theater nach 1945*, Frankfurt am Main 1976.
Daviau D. G., *Peter Turrini und die Demaskierung der Gesellschaft*, [w:] *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*, Hrsg. Th. Lichtmann, Frankfurt am Main 1995.
Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, [w:] idem, *Pismo filozofii*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
Deutsch-Schreiner E., *Österreichische Bühnentradition und modernes Volksstück: Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zu den Voraussetzungen der Volksstückbewegung*, „Modern Austrian Literature" 1995, vol. 28, nr 1.
Devrient E., *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Bd. 1, Leipzig 1848.
Diebold B., *Kleistpreisträger Horváth. Uraufführung von „Geschichten aus dem Wienerwald" Volksstück von Ödön von Horváth im Deutschen Theater*, „Frankfurter Zeitung", 5 XI 1931.

Doppler A., *Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths,* [w:] *Horváth--Diskussion,* Hrsg. K. Bartsch, U. Baur, D. Goltschnigg, Kronberg 1976.
Draudt M., *Zum Lokalkolorit in den Shakespeare-Parodien von Perinet, Kringsteiner und Meisl,* „Nestroyana" 1996,16 Jhg., H. 1–2.
Eder A., *Das Theater in der Josefstadt 1788–1996: vom k. k. priviligierten Schauspiel-Unternehmen zur Betriebsgesellschaft,* Wien 1996.
Elm T., *Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz,* Stuttgart 2004.
Epp L., *Programm-Erklärung im Programmheft des Wiener Volkstheaters,* Wien 1967.
Ernst E. M., *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher: die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert,* Köln 2002.
Esslin M., *Brecht. The Man and His Work,* New York 1960.
Esslin M., *Laudatio auf Wolfgang Bauer zur Verleihung des großen österreichischen Staatspreises für Literatur am 20.04.1995,* [w:] *Wolfgang Bauer. Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte,* Hrsg. T. Antonic, Klagenfurt, Graz, Wien 2011.
Fassbinder R. W., *Filme befreien den Kopf,* Hrsg. M. Töteberg, Frankfurt am Main 1984.
Fechter P., *Carl Zuckmayer. Der fröhliche Weinberg,* „Deutsche Allgemeine Zeitung", 23 XII 1926.
Feliszewski Z., *„Wyścig na wstędze Möbiusa". Dramaty Franza Xavera Kroetza w teorii konsumpcji,* Kraków 2014.
Fetscher J., *Theater seit 68 – verspielt?,* [w:] *Gegenwartsliteratur seit 1968,* Hrsg. K. Briegleb, S. Weigel, München, Wien, Hanser 1992.
Firaza J., *Volksstück,* „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2002, vol. XLV, nr 1–2 (89–90).
Fischer B., *Zum vorläufigen Ende des sozialkritischen Volksstück bei Peter Turrini,* „Modern Austrian Literature" 1995, nr 3/4.
Fischer E., *Johann Nestroy,* [w:] *Von Grillparzer zu Kafka. Von Canetti zu Fried,* Hrsg. K. M. Gauß, Frankfurt am Main 1991.
Fischer K. J., *Zum Beispiel Rainer Werner Fassbinder,* [w:] *Rainer Werner Fassbinder in Kirche und Film,* 1969, H. 8.
Fischli B., *Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897–1933),* Bonn 1976.
Franczak K., *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością,* Kraków 2013.
Freud Z., *Pisarz a fantazjowanie,* [w:] *Teoria badań literackich za granicą,* t. II, cz. I, oprac. S. Skwarczyńska, Kraków 1966.
Fritz A., *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen,* München 1973.
Fuhrmann H., *Literatur, Literaturunterricht und die Idee der Humanität. Aufsätze und Vorträge,* Würzburg 2007.
Gabl Ch., *„Literaten sind relativ uninteressanten Menschen",* [w:] F. Mitterer, H. Demel, *Felix Mitterer. Materialien zu Person und Werk,* Innsbruck 1995.
Gamper H., *Horváth und die Folgen – das Volksstücks?,* „Theater heute", Jahressonderheft 1971.
Gerald M. Bauer, Peter B., *Das Theater in der Josefstadt: Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?,* Wien 2010.
Gerstinger H., *Das Volksstück auf dem gegenwärtigen Theater,* [w:] *Das österreichische Volksstück,* Institut für Österreichkunde, Wien 1971.

Gerstl E., *„Zwei österreichische Dichterschicksale oder wie der Kulturbetrieb seine Opfer macht und in postument Ehrungen sich selber feiert": Ein Vortrag,* [w:] *Narren und Funktionäre. Aufsätze zum Kulturbetrieb,* Wien 1980.

Glossy C., *Instruktion für die Theaterkommissäre in den Vorstädten von Wien,* [w:] idem, *Zur Geschichte der Theater Wiens* I, Wien 1915.

Glossy C., *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur,* „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft" 1897, nr 7.

Goltschnigg D., *Das Individuum als geknechtete Kreatur in der Gesellschaft. Die Spuren von Büchners „Woyzeck" in Ödön von Horváths dramatischem Werk,* „Modern Austrian Literature" 1975, vol. 8, nr 3–4.

Goltschnigg D., *Pauschalierungen, Euphemismen, Anekdoten, Witze und Metaphern als Formen des Sprachklisches in Horváths Dramen,* [w:] *Horváth-Diskussion,* Hrsg. K. Bartsch, U. Baur, D. Goltschnigg, Kronberg 1976.

Got J., *Das österreichische Theater in Krakau im 18. und 19. Jahrhundert,* Wien 1984.

Greenblatt S., *Szekspir i egzorcyści,* [w:] *Poetyka kulturowa,* red. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.

Greenblatt S., *W stronę poetyki kultury,* przeł. M. Lorek, [w:] *Poetyka kulturowa,* red. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.

Greiner M., *Carl Zuckmayer als Volksdichter,* [w:] *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze,* Hrsg. W. E. Yates, U. Tanzer, Wien 2006.

Grimm R., *Zwischen Expressionismus und Faschismus. Bemerkungen zum Drama der Zwanziger Jahre,* [w:] *Die sogenannte Zwanziger Jahre,* Hrsg. R. Grimm, J. Hermand, Berlin, Zürich 1970.

Grond W., *Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch,* [w:] *Wolfgang Bauer,* Hrsg. W. Grond, G. Melzer, Graz 1994.

Grunert I. I., *Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts,* Wien 2008 [maszynopis dysertacji].

Gugitz G., *Der Weiland Kasperl. Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens,* Wien 1920.

Hadamowsky F., *Die Wiener Operette – ihre Theater- und Wirkungsgeschichte,* Wien 1947.

Hadamowsky F., Otte H., *Das Theater in der Leopoldstadt von 1781 bis 1860. Katalog der Theatersammlung der Nationalbibliothek,* Bd. 3, Wien 1934.

Haida P., Aust H., Hein J., *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart,* München 1989.

Handke P., *Horváth und Brecht,* [w:] *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms,* Frankfurt am Main 1972.

Hanisch E., *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert,* Wien 1994.

Hann M., *Die Unterschichten Wiens im Vormärz. Soziale Kategorien im Umbruch von der ständischen zur Industriegesellschaft,* Wien 1984 [maszynopis dysertacji].

Hanson A. M., *Musical Life in Biedermeier Vienna,* Cambridge 1985.

Haslinger J., *Politik der Gefühle – Ein Essay über Österreich,* Darmstadt 1987.

Hassel U., McMahon D., *Interview mit Felix Mitterer,* [w:] *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück,* Hrsg. U. Hassel, H. Herzmann, Stauffenberg, Tübingen 1992.

Hein J., Aust H., Haida P., *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989.
Hein J., *Das Volksstück*, [w:] *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Hrsg. O. Knörrich, Stuttgart 1981.
Hein J., *Das Volksstück. Entwicklungen und Tendenzen*, [w:] *Theater und Gesellschaft*, Hrsg. J. Hein, Düsseldorf 1973.
Hein J., *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1997.
Hein J., *Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, [w:] *Handbuch des deutschen Dramas*, Hrsg. W. Hinck, Düsseldorf 1980.
Hein J., *Franz Xaver Kroetz: Oberösterreich, Mensch Meier*, Frankfurt am Main, Berlin, München 1986.
Hein J., *Rosegger und das Volksstück*, [w:] *Peter Rosegger im Kontext*, Hrsg. W. Schmidt-Dengler, K. Wagner, Wien, Köln, Weimar 1999.
Heising U., *Der radikale Realismus von Kroetz*, [w:] *Franz Xaver Kroetz*, Hrsg. O. Riewoldt, Frankfurt am Main 1985.
Hensel G., *Theater der siebziger Jahre*, Stuttgart 1980.
Herder J., *Wyjątki z listów o Osjanie i pieśniach dawnych ludów*, [w:] idem, *Wybór pism*, Wrocław, Warszawa 1988.
Herles H., *Nestroy und die Zensur*, [w:] *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Hrsg. J. Hein, Düsseldorf 1973.
Herman J., *Herr Puntila und sein Knecht Matti. Brechts Volksstück*, „Brecht heute. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft” 1971, Jg. 1, Hrsg. R. Grimm, J. Hermand, W. Hinck, E. Bentley, U. Weisstein, J. Spalek,
Herzmann H., *Das epische Theater und das Volksstück*, „Modern Austrian Literature” 1995, nr 1.
Herzmann H., *Tradition und Subversion*, Tübingen 1997.
Hildebrandt D., *Der Jargon der Uneigentlichkeit. Notizen zur Sprachstruktur in den „Geschichten aus dem Wiener Wald“*, [w:] *Ödön von Horváth „Geschichten aus dem Wiener Wald“*, Hrsg. T. Krischke, Frankfurt am Main 1972.
Hinck W., *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, Göttingen 1973.
Hintze J., *Volkstümliche Elemente im modernen deutschen Drama. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis des Volksstücks im 20. Jahrhundert*, „Hessische Blätter für Volkskunde” 1970, nr 61.
Hiß G., *Theater am achtundsechzig. Werkstatt der Revolution oder ästhetischer Fluchtpunkt?*, [w:] *Aufbau – Umbau – Neubau. Studien zur deutschen Kulturgeschichte nach 1945*, Hrsg. S. Flegel, F. Hoffmann, Frankfurt am Main, Wien 2008.
Hole G., *Historische Stoffe im volkstümlichen Theater Württembergs seit 1800*, [w:] *Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg*, Reihe B, Bd. 29, Stuttgart 1964.
Holzinger A., *„Peter Handkes literarische Anfänge in Graz“*, [w:] *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern: Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*, Hrsg. P. Laemmle, J. Drews, München 1979.
Huder W., *Ödön von Horváth oder die ökonomische und gesellschaftliche Inflation der Existenz auf der Bühne*, „National-Zeitung”, nr 152, 5 IV 1970.
Huszcza K. (red.), *Sztuka szkodzi. Demaskacje Petera Turriniego*, Wrocław 2013.

Hüttner J., *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA*, Universität Wien, 1982.
Hüttner J., *Volk sucht sein Theater: Theater suchen ihr Publikum: Das Dilemma des Wiener Volkstheaters im 2. Drittel des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang*, Hrsg. Jean-Marie Valentin, Bern 1988.
Hüttner J., *Volkstheater als Geschäft: Theaterbetrieb und Publikum im 19. Jahrhundert*, [w:] *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts*, Hrsg. J. M. Valentin, Bern, Frankfurt am Main, New York 1986.
Iden P., *Die Schaubühne am Helleschen Ufer 1970–1979*, München, Wien 1979.
Ismayr W., *Das politische Theater in Westdeutschland*, Hain 1977.
Jabłkowska J., *Denacyfikacja*, „Tygiel Kultury" 2004, nr 1–3, s. 63–68.
Jahoda M., Lazarsfeld P. F., Zeisel H., *Bezrobotni z Marienthalu*, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2007.
Jarka H., *Jura Soyfer: Nestroy im Keller. Zum Einfluß Nestroys auf das oppositionelle Theater in Ständestaat*, „Maske und Kothurn" 1978, H. 3(24).
Jelinek E., *Ausgeronnen*, [w:] *Wolfgang Bauer. Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und Nachgelassene Texte*, Hrsg. Thomas Antonio, Klagenfurt, Graz, Wien 2011.
Jung K., *Volk – Staat – (Welt-)Gesellschaft. Zur Konstruktion und Rekonstruktion von Kollektivität in einer globalisierten Welt*, Wiesbaden 2010.
Karasek H., *Die Erneuerung des Volksstücks*, [w:] *Positionen des Dramas*, Hrsg. H. L. Arnold, T. Buck, München 1977.
Kässens W., Töteberg M., *Fortschritt im Realismus. Zur Erneuerung des kritischen Realismus seit 1966*, „Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur" 1976, Bd. 6.
Kastberger K., Reinmann K., *Nachwort*, [w:] *Ödön von Horváth „Kasimir und Karoline"*, Stuttgart 2009.
Kaszyński S., *Do dziejów Raimunda w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny" 1977, nr 26.
Kauf R., *Der Brief der Lady Mary Worley Montagu: ein Tadel der Wiener Hanswurstkomödie?*, „Maske und Kothurn" 1967, 13 Jhg., Wien.
Kegler L. K., *A case of mistaken identity. Defining the „Volksstück" in its historical context since the 18th century*, „Modern Austrian Literature" 1993, vol. 26, nr 3–4.
Kerr A., *Geschichten aus dem Wiener Wald*, „Berliner Tageblatt", 3 XI 1931, [w:] *Materialien zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald"*, Hrsg. T. Krischke, Frankfurt am Main 1972.
Ketelsen Uwe-K., *Das völkisch-heroische Drama*, [w:] *Handbuch des deutschen Dramas*, Hrsg. W. Hinck, Düsseldorf 1980.
Kim J. Y., *Das Groteske in den Stücken Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main 1995.
Kitching L. P. A, *Bertolt Brecht's Collaboration with the Hella Wuolijoki on „Herr Puntila und sein Knecht Matti". The Contradiction as structural Principle*, „Journal of Baltic Studies. Association for the Advancement of Baltic Studies" 1979, vol. 4, nr 4.
Kleindel W., *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Wien, Heidelberg 1978.
Klinger K., *Theater und Tabus*, Wien 1984.
Klotz V., *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, Heidelberg 2007.
Kluge G., *Ist das „neue Volksstück" noch ein Volksstück? Vorüberlegungen zu einer Frage*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1988, Bd. 24: *Literarische Tra-*

dition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition, Hrsg. G. Lambroisse, G. P. Knapp, Amsterdam 1988.
Koch T., *Die Goldenen Zwanziger Jahre,* Frankfurt am Main 1970.
Kockel R., *„Theater-Politik heute?" Furcht und Elend der Mediokratie,* Giessen 1994.
Köhl G., *Das Kgl.* [*Königliche*] *Theater am Isarthor,* München 1981.
Kołakowski L., *Główne nurty marksizmu,* Paryż 1978.
Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feselau, 1841, H. 5.
Kormann E., *„Der täppische Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs…". Das kritische Volksstück – Struktur und Wirkung,* Tübingen 1990.
Kracauer S., *Die Angestellten. Aus den neuesten Deutschland,* [w:] *Schriften 1,* Frankfurt am Main 1971.
Kracauer S., *Kolejka górska,* [w:] *Ulice,* przeł. K. Wierzbicka, „Literatura na Świecie" 2001, nr 8–9.
Kraus D., *Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre,* [w:] *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation,* Hrsg. I. Gilcher-Holtey, Frankfurt am Main 2006.
Kraus K., *Nestroy i potomność. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci,* przeł. Ł. Musiał, [w:] *Spory o Biedermeier,* wybór, wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006.
Kreisky B., *Zwischen den Zeiten. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten,* Berlin 1986.
Kreuzer H., *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre,* Tübingen 1974.
Krischke T., *Materialien zu Ödön von Horváth,* Frankfurt am Main 1970.
Krischke T., *Materialien zu Ödön von Horváths „Glaube Liebe Hoffnung",* Frankfurt am Main 1977.
Krischke T., *Ödön von Horváth: Kind seiner Zeit,* München 1980.
Kronsbein J., *Müllwerker der Bühne,* „Spiegel" 1992, nr 42,12 X 1992.
Krupa E., *Von der Schockdramaturgie zur bühnenwirksamen Sensibilität. Peter Turrrini ästhetische Metamorphosen,* Dresden, Wrocław 2012.
Krzeszowiak T., *Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801–2001,* Wien 2002.
Kurzenberger H., *Negativ-Dramatik, Positiv-Dramatik,* „Text+Kritik" 1978, H. 57.
Lammer E., Lammer M., *Peter Turrini: „Ich bin der Gefangener meiner Biographie",* Wien 2007 [maszynopis pracy dyplomowej].
Landa J., *„Königskomödien" oder „Fäkaliendramen". Zu den Theaterstücken von Werner Schwab,* „Modern Austrian Literature" 1993, vol. 26, nr 3–4.
Landa J., *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichen Drama der sechziger und siebziger Jahre,* Frankfurt 1988.
Landa J., *Schwabrede = Redekörper,* [w:] *Werner Schwab,* Hrsg. G. Fuchs, P. Pechmann, Graz, Wien 2000.
Láng A., *Theater an der Wien. 200 Jahre Theater an der Wien. „Spectacles müssen seyn",* Wien 2001.
Lengauer H., *Läuterung der Besitzlosen. Zur Theorie und Geschichte des österreichischen Volksstücks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts,* [w:] *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts,* Hrsg. J. M. Valentin, Bern, Frankfurt am Main, New York 1986.

Lennartz F., *Wolfgang Bauer*, [w:] *Deutsche Schriftsteller der Gegenwart*, Hrsg. Sigrid Damm, Stuttgart 1978.
Lenz J. M. R., *Anmerkungen übers Theaters*, [w:] *Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 2, Hrsg. S. Damm, München, Wien 1987.
Leyko M., *Die Polen denken anders. Die polnische Rezeption von „Tod und Teufel"*, [w:] *Zur internationalen Rezeption der Dramen von Peter Turrini*, Hrsg. Ch. Grond-Rigler, Innsbruck 2016.
Leyko M., *Komedia czy tragedia?*, „Dialog" 2010, nr 3.
Leyko M., *Pieniądz jako „actus purus". „Na parterze i na pierwszym piętrze" Johanna Nestroya*, [w:] *Ko-mediana. Prace poświęcone Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. Ewa Guderian-Czaplińska, Krzysztof Kurek, Poznań 2013.
Lienhard F., *Sommerspiele 1901*, [w:] idem, *Neue Ideale*, Leipzig, Berlin 1901.
Limmer W., *Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher*, Hamburg 1981.
Linhardt M., *„Warum es der Operette so schlecht geht". Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880–1916)*, Wien 2001.
Linhardt M., *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906–1933)*, Wien 2009.
Linhardt M., *Tanz und Topographie. Das Verhältnis von Volkstheater und Operette in neuer Perspektive*, „Nestroyana" 2005.
Lissitzky-Küppers S., *El Lissitzky*, Dresden 1976.
Luhmann N., *Die Weltgesellschaft*, [w:] *Soziologische Aufklärung*, Bd. 2, Opladen 1975.
Majewski T., *Dialektyczne Feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011.
Marcuse H., *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, przeł. S. Konopacki, Z. Koenig i in., Warszawa 1991.
Marcuse H., *Kontrrewolucja i rewolta*, [w:] *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Warszawa 1987.
Mario A., *Unkenrufe aus der Integration. Studien zu Martin Sperr und Franz Xaver Kroetz*, Innsbruck 1985.
Marks K., *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Wybrane pisma filozoficzne 1844–1846*, Warszawa 1949.
Martin F., *Bertolt Brecht, „Herr Puntila und sein Knecht Matti". Das Volksstück als komisches Spiel*, [w:] idem, *Lustspiele und des Lustspiel*, Stuttgart 1974.
May E. J., *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin 1975.
Mayer H., *Herrschaft und Knechtschaft. Hegels Deutung, ihre literarischen Ursprunge und Folgen*, [w:]: *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"*, Hrsg. H. P. Neureuter, Frankfurt am Main 1987.
Mayrhauser A., *Ich bin mit halberten Herz ein Romantiker. Der österreichische Dramatiker Thomas Arzt über die Produktivität des Fremdseins und Besuche daheim*, http://www.deutschestheater.de/mediathek/att_2012_blog/interview_thomas_arzt
McMahon D., Hassel U., *Interview mit Felix Mitterer*, [w:] *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, Hrsg. U. Hassel, H. Herzmann, Tübingen 1992.
Meister M., *Tradiertes Theater, politisch verschärft. Die Beaumarchais- und Goldoni-Bearbeitungen Peter Turrinis*, [w:] P. Turrini, *Schriftsteller. Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger*, Hrsg. K. Amann, Salzburg 2007.

Merschmeier M., *Kommunikation der Kannibalen. Ein Porträt des Grazer Dramatikers Werner Schwab*, „Theater heute" 1991, H. 3.
Meyer C., *Alt-Berlin politisches Volkstheater (1848–50)*, Emsdetten 1951.
Meyer W., *Werden und Wesen des Wiener Hanswursts*, Leipzig 1932.
Mixner M., *Rozmowa z Wolfgangiem Bauerem*, [w:] *Wolfgang Bauer*, Sulejówek 2005.
Montagu L. M., *Brief an Alexander Pope, 14.09.1716*, [w:] *Briefe aus Wien*, Hrsg. M. Breunlich, Wien, 1985.
Motekat H., *Das zeitgenössische deutsche Drama*, Stuttgart 1977.
Müller A., *Entblößungen*, München 1978.
Müller G., *Das Volksstück von Raimund bis Kroetz*, München 1979.
Müller G., *Die Welt als Schrottplatz. Zur Uraufführung von Werner Schwabs „Mesalliance – aber wir ficken uns prächtig" beim Steirischen Herbst*, „Profil", nr 42, 12 X 1992.
Müller J. D., *Reallexikon der deutschen Literatur Wissenschaft*, Bd. 3, Berlin, New York 2003.
Muskała M., *Oschwabieni*, [w:] W. Schwab, *Moja psia twarz*, Kraków 2009.
Nadler J., *Das österreichische Volksstück*, Hrsg. Bühnen-Volksbund, Frankfurt am Main 1921.
Nadler J., *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Bd. 3, Regensburg 1918.
Nied E. G., *Almenrausch und Jägerblut. Die Anfänge des berufsmäßigen oberbayerischen Bauerntheaters vor dem ersten Weltkrieg*, München 1986.
Nobel E., *Anthropometrische Untersuchungen an Jugendlichen in Wien*, „Zeitschrift für Kinderheilkunde" 1924, nr 36.
Nowicka E., *„Chłop milionowy" Ferdynanda Raimunda, bestseller teatralny w Polsce roku 1830*, [w:] *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995.
Nowicka E., *Wiedeński teatr przedmieść*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011.
Nycz R., *Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.
Otruba G., *Verwaltung, Finanzen, Manufakturen, Gewerbe, Handel und Verkehr, technisch-gewerbliche Bildung und Bevölkerungsentwicklung*, [w:] *Österreich im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus*, Hrsg. E. Zöllner, Wien 1983.
Otte H., Hadamowsky F., *Die Wiener Operette – ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947.
Pargner B., Yates W. E., *Kann man also Honoriger seyn als ich es bin? Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, Wien 2004.
Patterer H., Steiner G., *Verwüstete Landschaft, verwüstete Seelen*, [w:] F. Mitterer, H. Demel, *Felix Mitterer. Materialien zu Person und Werk*, Innsbruck 1995.
Perinet J., *Die Schwestern von Prag. Singspiel in zwei Aufzügen nach dem Lustspiele des weil. Herrn Hassler für das Leopoldstädter-Theater neu bearb. von Joachim Perinet*, Wien 1841.
Perinet J., *Hamlet. Eine Karikatur in drei Aufzügen, mit Gesang in Knittelreimen*, Wien 1807.
Perloff C., *Finezyjny złodziej*, „Dialog" 1998, nr 2.

Peter B., Bauer G. M., *Das Theater in der Josefstadt: Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?*, Wien 2010.

Petersen J. H., *Franz Xaver Kroetz: von der Tragödie der Unfreiheit zum Lehrstück für Werktätige*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1988, Bd. 24: *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, Hrsg. G. Lambroisse, G. P. Knapp, Amsterdam 1988.

Pezzl J., *Neue Skizze von Wien 1786*, Bd. 2: *Wiens gegenwärtiger Zustand unter Josephs Regierung*, Wien 1787.

Pfister M., *Das Drama*, München 1988

Pichler M., *Von Aufsteigern und Deklassierten. Ödön von Horváth literarische Analyse des Kleinburgerstums und ihr Verhaltnis zu den Aussagen der historischen Sozialwissenschaft*, [w:] *Österreichische Literatur seit den zwanziger Jahren. Beitrage zu ihrer historisch-politischen Lokaliesierung*, Hrsg. F. Aspetsberger, Wien 1979.

Pongs H., *Ferdinand Raimund, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind"*, [w:] idem, *Das Bild in der Dichtung*, Bd. 4, Marburg 1973.

Poser H., *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti". Dialektik zwischen Volksstück und Lehrstück*, [w:] *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze*, Hrsg. W. E. Yates, U. Tanzer, Wien 2006.

Poser H., *Martin Sperr: Bayerischer Trilogie. Die Bundesrepublik im Spiegel des Volksstücks*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 1988, Bd. 24: *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, Hrsg. G. Lambroisse, G. P. Knapp, Amsterdam 1988.

Priester G., *Der Skandal um Felix Mitterers „Stigma". Eine Analyse der Medienmechanismen*, Universität Innsbruck, 2006 [maszynopis pracy dyplomowej].

Puchalski L., *Turrini z wizytą u Nestroya: czy jestem już klasykiem?*, [w:] *Sztuka szkodzi. Demaskacje Petera Turriniego*, red. K. Huszcza, Wrocław 2013, s. 61–72.

Pückler-Muskau von H., *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 2, Hrsg. L. Assing, Hamburg 1973.

Reichel P., *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, München 2001.

Reichert C. L., *Marieluise Fleißer*, [w:] *Porträt*, Hrsg. M. Sulzer-Reichel, München 2001.

Reifferscheidt H. M., *Horváths letztes Stück*, „Die Weltbühne", nr 25, 23 VI 1970, Jg. 15, Berlin, Weimar.

Reinhardt M., *O teatrze i aktorze*, przeł. M. Leyko, Gdańsk 2004.

Riedl G., *Johann Nestroy. Bilder aus einem Theaterleben*, Wien 2006.

Rieger E., *Die gute alte Zeit der Wiener Operette*, Wien 1922.

Rilla P., *Literatur. Kritik und Poetik*, Berlin 1950.

Rommel O., *Barocktradition im österreichisch-bayerisch Volkstheater*, [w:] *Deutsche Literatur, Reihe Barock*, Bd. 6, II, Leipzig 1935–1939.

Rommel O., *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952.

Roser H. D., *Theater an der Wien: 1962–1977*, Wien 1977.

Rotermund E., *Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth*, [w:] idem, *Artistik und Engagement. Aufsätze zur deutschen Literatur*, Würzburg 1994.

Rotermund E., *Zur Erneuerung des Volksstücks in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth*, [w:] *Volkskultur und Geschichte*, Hrsg. J. Dünninger, Berlin 1970.
Roth W., *Kommentierte Filmographie*, [w:] *Rainer Werner Fassbinder* 3, Hrsg. P. W. Jansen, W. Schütte, München, Wien 1979.
Rühle G., *Anarchie in der Regie?*, Frankfurt am Main 1982.
Rühle G., *Das erste Stück. Interview für den WDR. Sonderleihe „Wie ich anfing"*, Nachlass im Ingolstädter Marieluise Fleißer Archiv, 1973.
Rühle G., *Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt*, [w:] M. Fleißer, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Hrsg. G. Rühle, Frankfurt am Main 1972.
Rühle G., *Theater für die Republik*, Frankfurt am Main 1967.
Sabelus A., *„Mir persönlich brachten sie allerhand Verdruß…"*, [w:] *Reflexive Naivität*, Hrsg. M. E. Müller, U. Vedder, Berlin 2000.
Sandgrbuer R., Ö*konomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelarter bis zur Gegenwart*, Wien 2005.
Sanding H., *Spielstile des kritischen Volkstheaters*, [w:] *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, Hrsg. U. Hassel, H. Herzmann, Stauffenberg, Tübingen 1992.
Sarrazin T., *Deutschland schafft sich ab: wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München 2010.
Sauerland K., *Wolfgang Bauer*, [w:] *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Hrsg. H. L. Arnold, München 1978.
Scheuch M., *Österreich im 20. Jahrhundert von der Monarchie zur Zweiten Republik*, Wien, München 2000.
Schiffermüller I., *Die Erneuerung des Volksstücks in der sechziger Jahren. Motive, Sprach- und Handlungsstrukturen und deren wirkungstheoretischen Aspekte*, Innsbruck 1980.
Schindler O. G., *Das Publikum des Burgtheaters in der Josephinischen Ära*, [w:] *Das Burgtheater und sein Publikum*, Hrsg. M. Dietrich, Wien 1976.
Schlaffer H., *Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis personae 'Volk'*, Stuttgart 1972.
Schlögl F., *Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Wien 1884.
Schlößer F., Bähr Ch., *Die Entdeckung der „Wirklichkeit". Ökonomie, Politik und Soziales in zeitgenössischen Theater*, [w:] idem, *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld 2009.
Schmidjell Ch., *Erlauterungen und Dokumente, „Geschichten aus dem Wiener Wald"*, Stuttgart 2000.
Schmidt A., *Deutsche Dichtung in Österreich. Eine Literaturgeschichte der Gegenwart*, Wien 1935.
Schmidt-Dengler W., *Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre*, [w:] *Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel*, Hrsg. K. Bartsch, Bern 1979.
Schmidt-Dengler W., *Kasperls Wiederkehr. Anmerkungen zum Thema der Wiener Gruppe*, „Lesezirkel", Juni 1993, nr 63.
Schmitz T., *Das Volksstück*, Stuttgart 1990.
Schneider H., *Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft*, [w:] *Über Ödön von Horváth*, Hrsg. D. Hildebrandt, T. Krischke, Frankfurt am Main 1972.

Schneider H., *Vom Schrottwert der Dinge. Das Allergewöhnlichste im Blick*, „Salzburger Nachrichten", 5 I 1991.

Schößler F., *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Gedächtnis in Dramen der neunziger*, Tübingen 2004.

Schrader B., *Die „goldenen" zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*, Wien, Graz 1987.

Schregel U., *Neue deutsche Stücke im Spielplan. Am Beispiel von Franz Xaver Kroetz*, Berlin 1980.

Schröder J., *Auf der Suche nach dem Volk*, [w:] *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, Hrsg. U. Hassel, H. Herzmann, Stauffenberg, Tübingen 1992.

Schröder J., *Ödön von Horváth*, [w:] *Deutsche Dichter des 20. Jahrhundert*, Hrsg. H. Steinecke, Berlin 1994.

Schütte W., *Der vorausschauende Traditionalist*, [w:] *Rainer Werner Fassbinder*, Hrsg. Rainer Werner Fassbinder Fundation, Berlin 1992.

Schütze J. F., *Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts*, Hamburg 1800.

Sengle F., *Tradycja Karla Krausa ślepym zaułkiem badań nad Nestroyem*, [w:] *Spory o Biedermeier*, tłum. I. Sellmer, J. Kubiak, red. J. Kubiak, Poznań 2006.

Silber E., *Beiträge zur Sozialstruktur Wiens im Vormärz*, Bd. 2, Wien 1974 [maszynopis dysertacji].

Słownik rodzajów i gatunków literackich, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

Sonnenfels von J., *Briefe über die Wiener Schaubühne*, Hrsg. H. Haider-Pregler, Graz 1988.

Sonnleitner J., *Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl*, [w:] *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Wien 1996.

Sonnleitner J., *Volkstheater ohne Volk*, „Lesezirkel", 6 Juni 1996.

Sparka M. L., *„Herr Puntila und sein Knecht Matti". Die Entwicklung einer gemeinsamen Stückkonzeption und zahlreicher verschiedener Textderivate von Bertolt Brecht (Margaf Honszarete Steffin) und Hella Wuolijoki*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2014.

Spiel H., *Glanz und Untergang. Wien 1866 bis 1938*, Wien 1987.

Steinböck-Matt S., *Das österreichische Volksstück – eine Gattung zwischen Tradition und neuen Wegen. Von Erfolgreichen und „erfolgreich Vergessenen"*, Wien 2002.

Strasser A., *Peter Turrini und die avantgardistisches Erneuerung des Volksstücks in Österreich*, „Germanica" 1994, nr 14: *Les fictions d'actualité dans les pays de langue allemande au XXe siècle*, Hrsg. P. Vaydat.

Strasser K., *Experimentelle Literatursätze im Nachkriegs-Wien. Konrad Bayer als Beispiel*, Stuttgart 1986.

Sugiera M., *Werner Schwab: na przecięciu słów i ciał*, [w:] idem, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Kraków 1999.

Szostkiewicz A., *Bunt młodych*, „Polityka" 2008, nr 1.

Todorov T., *O pochodzeniu gatunków*, przeł. A. Labuda, [w:] *Studia z teorii literatury*, Ser. 2, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1988.

Töteberg M., *Fassbinders Filme 5: Acht Stunden sind kein Tag*, Frankfurt am Main 1991.

Töteberg M., *Wohin das Mitleid führt. „Agnes Bernauer" von Franz Xaver Kroetz*, „Tekst+Kritik" 1978, H. 57.

Trabusch M., Zipfel F., *Volksstück,* [w:] *Handbuch der literarischen Gattungen,* Hrsg. D. Lamping, Stuttgart 2009.

Trenkler R., *„Rudelwolf ist ein Schas". Allen heimischen Unken zum Trotz funktioniert des „Projekt-Schwab" prächtig,* „Parnass" 1992, nr 1.

Turk H., *Von der Volkskomödie zum sozialen Drama. Ein Problem der Übersetzung,* [w:] *Das zeitgenössische Volksstück,* Hrsg. U. Hassel, Tübingen 1992.

Urbach R., *Die Wiener Komödie und ihr Publikum, Stranitzky und die Folgen,* Wien 1973.

Vietta S., *Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert,* Stuttgart 2001.

Vocelka K., *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik,* München 2009.

Wachler E., *Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeist. Eine Streitschrift,* Berlin 1897.

Wachler E., *Eine Dichtung des Volksgesamtheit,* [w:] *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910,* Hrsg. E. Ruprecht, D. Bänsch, Stuttgart 1981.

Walder M., *Die Uneigentlichkeit des Bewusstseins. Zur Dramaturgie Ödön von Horváth,* Bonn 1974.

Wanderscheck H., *Deutsche Dramatik der Gegenwert. Eine Einführung mit ausgewählten Textproben,* Berlin 1938.

Wapnewski P., *Ödön von Horváth und seine „Geschichten aus dem Wiener Wald",* [w:] *Zuschreibungen: gesammelte Schriften,* Hrsg. F. Wagner, W. Maaz, Hildesheim 1994.

Watson W. S., *Understanding Rainer Werner Fassbinder,* Columbia 1996.

Wąsik M., *„Lenin na Praterze". O amerykańskim efekcie obcości Bertolta Brechta,* [w:] *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy,* red. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, W. Marzec, Łódź 2014.

Wąsik M., *Autor dramatów o miłości czy denuncjator społeczeństwa? Ödön von Horváth w polskim teatrze współczesnym,* [w:] *Teatr jako miejsce spotkania: polsko-niemiecki transfer kulturowy,* Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego [w druku].

Wąsik M., *Rückkehr des Volksstücks? Das neuste deutschsprachige Drama in Gegenüberstellung mit der Tradition des Volksstücks,* [w:] *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją,* t. 1, red. K. Grzywka-Kolago, L. Kolago, M. Jędrzejewski, R. Małecki, Warszawa 2015.

Weigel H., *Aufforderung, Ödön von Horváth zu spielen?,* [w:] idem, *Nach wie vor Wörter: literarische Zustimmungen, Ablehnungen, Irrtümer,* Graz, Wien, Köln 1985.

Weilen von A., *Geschichte des Wiener Theaterwesens. Von den Ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater,* Bd. 1, Wien 1899.

Weiss W., *Die Literatur der Gegenwart in Österreich,* [w:] *Deutsche Gegenwartsliteratur: Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen,* Hrsg. M. Durzak, Frankfurt am Main 1981.

Wendt E., *Dramen über Zerstörung, Leiden, Sprachlosigkeit im Alltag – auf der Flucht vor den grossen politischen Stoffen?,* „Theater heute" 1971, H. 5.

Wendt G., *„Manchmal hat man das Recht, ungerecht zu sein",* [w:] F. Mitterer, H. Demel, *Felix Mitterer. Materialien zu Person und Werk,* Innsbruck 1995.

Wereszycki H., *Historia Austrii,* Wrocław 1986.

Werner B. E., *Literatur und Theater in den zwanziger Jahren,* [w:] *Die Zeit ohne Eigenschaften. Eine Bilanz der zwanziger Jahre,* Hrsg. L. Reinisch, Stuttgart 1961.

Werthes F. A. C., *Italiens neueste Schaubühne von Karl Gozzi, genannt der Shakespeare (I) der Italiäner*, Bern 1777–1779.
Wharncliffe L., *The Letters and Work of Lady Worley Montagu*, vol. 1, Paris 1837.
Wielgo K., *Peter Turrini, Jesteście kundelkami*, „Gazeta Wyborcza", 26 I 2002.
Wilpert von G., *Lexikon der Weltliteratur. Deutsche Autoren: A–Z, biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken*, Stuttgart 2004.
Windelboth H., *Aus der Passivität kommt es zur Gewalt. Volksbühne: Theaterschlacht um „Magic Afternoon"*, „Berliner Morgenpost", 10 XII 1969.
Winston K., *In puncto Liebe. Bildungsjargon von Nestroy bis Qualtinger*, [w:] *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, Hrsg. W. Paulsen, Bern 1980.
Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2008.
Wittgenstein L., *Traktat logiczno-filozoficzny*, [w:] *Filozofia i wartości.* III, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2003.
Wolf-Kesting M., *Das epische Theater*, Stuttgart 1959.
Wuolijoki H., *Zur Erstehung des Stücks*, [w:] *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti"*, Hrsg. H. P. Neureuter, Frankfurt am Main 1987.
Yates W. E., *„Bin Dichter nur der Posse". Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, Wien 2012.
Yates W. E., *Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge 1972.
Yates W. E., Pargner B., *Kann man also Honoriger seyn als ich es bin? Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, Wien 2004.
Yates W. E., *Theatre in Vienna: A critical history, 1776–1995*, Cambridge 1996.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Niewielkie fragmenty niniejszej rozprawy weszły w skład odrębnych artykułów drukowanych na łamach czasopisma „Dialog" oraz w tomie zbiorowym *Tropy literatury i kultury popularnej* pod redakcją Sławomira Buryły, Lidii Gąsowskiej i Danuty Ossowskiej.

INDEKS OSOBOWY

I

J